

BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

Goethe-Handbuch. Supplemente, Band 3: Kunst, hrsg. von ANDREAS BEYER und ERNST OSTERKAMP, Stuttgart und Weimar (Metzler) 2011, XV + 624 S.

Fallen die beiden Worte ‚Goethe‘ und ‚Kunst‘ in unmittelbarem Zusammenhang, dann spitzt ein ebenso breites wie divergentes Publikum unweigerlich die Ohren, in der Hoffnung, nun endlich einmal seine freilich sehr unterschiedlichen Erwartungen befriedigt zu finden. Dass eine solche Befriedigung indes eine schier unlösbare Aufgabe darstellt, wird demjenigen leicht einsichtig werden, der sich vor Augen führt, dass Goethes lebenslange Beschäftigung mit den bildenden Künsten in unterschiedlicher Intensität das gesamte Spektrum von der Malerei bis zur Druckgrafik, von der Plastik bis zur Architektur umfasst hat. Nach einer bekannten Annahme aus der ›Einleitung‹ in die ›Propyläen‹ ist „die Vermischung der verschiedenen Arten“ der Kunst „[e]ines der vorzüglichsten Kennzeichen“ ihres Verfalles,¹⁾ weshalb denn auch in einer Arbeit über das Verhältnis Goethes zur Kunst, eingedenk dieser programmatischen Forderung, die einzelnen Spezifika und Eigenheiten der von ihm als solche behandelten Genres nicht einfach auf einen allgemeinen Begriff der ‚Kunst‘ reduziert werden können. Durch eine solche Reduktion würde nicht zuletzt etwa auch das komplexe Verhältnis von werkbiographischen Kontinuitäten und Brüchen zu zeitgenössischen und historischen Entwicklungen in Kunsttheorie und -praxis in entstellender Weise nivelliert. Dabei sind es gerade Goethes vielfältige Zugriffe auf das Feld der Kunst, die sein Werk so spannend machen und es bis heute nicht nur für die wissenschaftliche Diskussion fruchtbar erhalten haben. Wie kaum ein Zweiter hat er sich verschiedenen künstlerischen Gattungen teils als Künstler, teils als Sammler gewidmet und sich ihrer auch als Kunsttheoretiker wie -politiker angenommen. Die Veranschaulichung dieser Komplexität, die Goethes Beschäftigung mit den bildenden Künsten in allen ‚Werkphasen‘ wesentlich auszeichnet, ist eine jener wichtigen Erkenntnisse, die der vorliegende von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp herausgegebene und als drittes Supplement zum ‚Goethe-Handbuch‘²⁾ erschienene Band vermittelt.

1) Vgl. Propyläen. Eine periodische Schrift herausgegeben von GOETHE. Ersten Bandes Erstes Stück, Tübingen 1798, S. XXIV.

2) Zum ›Goethe-Handbuch in 4 Bänden‹ (hrsg. von BERND WITTE u. a., Stuttgart und Weimar 1996–1999) sind neben dem vorliegenden Band bereits der Supplement-Band 1 ›Musik und Tanz in den Bühnenwerken‹ (hrsg. von GABRIELE BUSCH-SALMEN, Stuttgart und Weimar 2008) und Band 2 ›Naturwissenschaften‹ (hrsg. von MANFRED WENZEL, ebenda 2012) erschienen.

Der Unmöglichkeit, das Thema „in historisch-chronologischer Form“ (X) darzustellen und zu bewältigen, versuchen die Herausgeber mit einem wohlgedachten Dreischritt zu begegnen, der das große Thema zunächst in Essays zu „zentralen Aspekten von Goethes Auseinandersetzung mit der Kunst“ (X) umreißen soll. Der anschließende zweite Teil wird durch drei überblickshafte Darstellungen eröffnet, widmet sich danach aber dreizehn ausgewählten „Schriften zur bildenden Kunst“ in Form von Einzeluntersuchungen. Abgeschlossen wird der Band von einem „Künstlerlexikon“, das in meist ein- bis zweiseitigen Artikeln 58 Künstler vorstellen soll, denen in Goethes Leben und Werk herausragende Bedeutung zugekommen ist.

Der erste Teil des Handbuches hat in erster Linie einführenden Charakter. In diesem Sinne versucht Ernst Osterkamp in seinem den Band eröffnenden Essay zu ›Goethes Beschäftigung mit den bildenden Künsten‹ einen „werkbiographische[n] Überblick“, der sich zum Ziel setzt, unter Berücksichtigung der qualitativen und quantitativen Unterschiede in den einzelnen Werkphasen, Goethes „Auffassung von Malerei, Plastik und Architektur anhand seiner Schriften, Briefe und Gespräche“ darzustellen (3). Dass dieser Versuch in der gegebenen Kürze glücken konnte, liegt nicht zuletzt an der praktikablen und in ihren Grenzen und Erstreckungen sehr plausibel argumentierten Vierteilung von Goethes Werk, die bei aller Bezugnahme auf historische Kontexte stets eine feste Orientierung für den Leser bietet. Die anschließenden Essays führen in ausgewählte Einzelthemen ein, die zwar weitgehend bereits aus dem Programm des von Sabine Schulze herausgegebenen Katalogs ›Goethe und die Kunst‹³⁾ bekannt sind, aber vielfach durch andere Gewichtungen und neue Perspektiven Interesse erwecken. Dem mittlerweile fast zum geflügelten Wort avancierten, auf der Rückreise von Italien gefassten Entschluss Goethes, „nicht von der Kunst in abstracto“ (FA Abt. I, Bd. 15.2, S. 831) sprechen zu wollen, zeigt sich insbesondere Hermann Mildenbergers Beitrag zu ›Goethe als Zeichner‹ gemäß, der insgesamt zehn (schwarzweiße) Abbildungen von eigenhändigen Zeichnungen zur Anschauung bringt. Gerade weil der Beitrag Goethes eigene Zeichenpraxis in den Fokus rückt, wird allerdings merklich, wie selten die Zeichnungen selbst zum Thema und damit der vornehmlich illustrativen Funktion enthoben werden. Neben solchen Themen, die schon zuvor häufig in den Blick der Forschung geraten sind, hier aber etwa von Johannes Grave (›Goethes Kunstsammlungen‹) und Martin Dönike (›Goethe und die Kunstgeschichte‹) sehr kenntnisreich neubelichtet werden, findet mit Boris Roman Gibhardts Beitrag zu ›Goethe und Paris‹ auch ein bisher fast gar nicht wahrgenommenes Forschungsfeld Beachtung. Dass Goethe nie in Paris war, ist den meisten seiner Leser bekannt, wie stark sein Interesse und wie eng seine Beziehung zu der Stadt indes mitunter gewesen sind, stellt Gibhardt materialreich und dennoch übersichtlich dar. Wie umfangreich das Thema des Handbuchbandes tatsächlich ist, macht nicht zuletzt der Titel von Armin Schäfers Beitrag zu ›Goethes naturwissenschaftlicher Kunstauffassung‹ deutlich, in dem gleich zwei große Arbeitsbereiche Goethes zusammengespannt werden. Kunst nahm in Goethes Schaffen eine besonders prominente Stellung ein, weshalb sie auch alle übrigen Schaffensbereiche in unterschiedlichem Ausmaß durchdrungen hat und ihrerseits von diesen selbst beeinflusst wurde. Diese wechselseitige Durchdringung von Kunst und Wissenschaft ist in der Forschung bereits vielfach thematisiert worden, wobei mit Vorliebe jene Perspektive eingenommen wurde, in der Goethes naturwissenschaftlichen Arbeiten „als Grundlage, Er-

³⁾ Goethe und die Kunst, hrsg. von SABINE SCHULZE, Ostfildern 1994.

gänzung oder Revision von G.s Kunstauffassung“ (183) verstanden werden. Es gelingt nun Schäfer, dieses ausufernde Feld mit seinen unzähligen Anschlussmöglichkeiten konzise zu umreißen, indem er über Referate der wichtigsten Positionen von Goethes Forschungen zu Morphologie, Farbenlehre und Witterungslehre zu einer Bestimmung des Verhältnisses von „Naturwissenschaft und Kunstauffassung“ gelangt, die allerdings kaum ihre eigenen, folgenreichen begrifflichen Voraussetzungen reflektiert. So basiert etwa die These, dass der „Aufsatz Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil (1798 [sic]) [...] auf Grundlage der morphologischen Forschungen Grundzüge des klassischen Kunstbegriffs [formuliert]“ (193), auf der Annahme, dass „[d]ie verwendeten Begriffe von Nachahmung der Natur, Manier und Stil [...] der traditionellen Kunsttheorie [entstammen], die sie nach dem Rang des mit ihnen verknüpften Anspruchs ordnet“ (ebenda), was die von Norbert Christian Wolf einleuchtend nachgezeichnete Komplexität und Heterogenität der Goethe’schen Begriffsarchitektur (vgl. zu ›Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, 304–311) auf eine einzige, nicht unproblematische Lesart reduziert.

Der zweite Teil des Handbuchs nimmt – nach drei überblickshaften Beiträgen zu ›Kunst‹ (Ernst Osterkamp), ›Landschaftsmalerei‹ (Steffen Egle) und ›Baukunst‹ (Klaus Jan Philipp), die jeweils mehrere Texte zu ihrem Thema behandeln – einzelne Schriften vor allem aus den beiden Jahrzehnten um 1800 in chronologischer Folge in den Blick. Der früheste solcherart porträtierte Text ist die 1789 erschienene, hier von Norbert Christian Wolf in theoriegeschichtlich aufschlussreicher Perspektive dargestellte Abhandlung ›Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl. Bereits der folgende Text beschäftigt sich wieder mit einem ganzen Textkorpus, und zwar mit der knapp zehn Jahre später erschienenen Kunstzeitschrift ›Propyläen‹. Der von Dirk Kemper verfasste Beitrag versucht auf übersichtliche Weise eine Systematisierung des zwischen 1798 und 1800 in sechs Stücken erschienenen Journals, wobei sich der hier abgedruckte Text leider nur im Detail von dem bereits 1997 im dritten Band des ›Goethe-Handbuchs‹ erschienenen unterscheidet.⁴⁾ Zwar ist das Literaturverzeichnis (auch durch ältere Forschungsbeiträge und vereinzelte Quellen) erweitert, der Beitrag selbst allerdings kaum überarbeitet worden. So fruchtbar Kempers grundsätzliche Systematisierungsvorschläge sein mögen, in einzelnen Teilen wäre eine Revision durchaus angezeigt gewesen. So behauptet er bezugnehmend auf Heinrich Meyers gemeinsam mit Goethe verfasste Abhandlung ›Über die Gegenstände der bildenden Kunst‹: „Als Idealfall eines ‚vorteilhaften‘ [sic] Gegenstandes gilt ‚einfache Darstellung rein menschlicher Handlungen‘, etwa einer Madonna mit Kind, die sich ohne zusätzliche Erläuterung ihrer religiösen Bedeutung als Darstellung reiner Mutterliebe verstehen lässt“ (323), und ignoriert dabei völlig, dass Meyer an der von Kemper selbst zitierten Stelle von diesen ‚rein menschlichen Handlungen‘ nur ausgeht, um „ganz zu oberst“ die „symbolisch bedeutenden“ Gegenstände zu behandeln, die somit viel eher als ‚Idealfall‘ „vorteilhafte[r] Gegenstände“ zu adressieren wären.⁵⁾ Auch wären leicht einige Redundanzen – zumal mit den an diesen Überblick anschließenden Beiträgen zu den aus den ›Propyläen‹ stammenden Texten ›Diderots Versuch über die Malerey‹ (Élisabeth Décultot), ›Über die Gegenstände der bildenden Kunst‹ (Johannes Rössler), ›Über Laokoon‹ (Detlef Kreikenboom) und ›Der Sammler und die Seinigen‹ (Lothar Müller) – zu vermeiden gewesen.

⁴⁾ Vgl. DIRK KEMPER, [Art.] Propyläen, in: Goethe-Handbuch (zit. Anm. 2). Bd. 3, Stuttgart und Weimar 1997, S. 578–593.

⁵⁾ Vgl. Propyläen (zit. Anm. 1), S. 22f.

Dass Goethe niemals in Paris war, ist zuvor schon festgehalten worden, dass er sich fortgesetzt auch mit der französischen Literatur auseinandergesetzt hat, noch nicht. Ein zentrales Beispiel für diese Auseinandersetzung stellt der gattungsmäßig nur sehr schwer zu verortende Text ›Diderots Versuch über die Mahlerey‹ dar, der in Élisabeth Décultots Beitrag mit kritischem Blick vorgestellt wird. Besonders aufschlussreich sind dabei ihre Überlegungen dazu, ob der Text als „Übersetzung, Rezension, Kommentar [oder] Gespräch“ zu bezeichnen sei (vgl. 337f.), sowie ihr skizzenhafter Überblick über Goethes „ambivalente, bald kongeniale, bald entschieden kritische Beziehung zu Diderots Thesen“ (338). So überzeugend und kenntnisreich vor allem die Artikel von Décultot und Rößler sind, so enttäuschend präsentiert sich Kreikenbooms Beitrag. Ungeachtet der kaum zu überschätzenden theoretischen und systematischen Bedeutung von ›Über Laokoon‹ fällt der Beitrag nicht nur am kürzesten von allen Einzeldarstellungen aus, sondern blendet dabei auch fast vollständig die immensen medientheoretischen Implikationen des Textes aus, die gerade in jüngerer Zeit zu vielen Forschungsdiskussionen geführt haben. Diesen ernüchternden Befund spiegelt leider auch das Literaturverzeichnis wider, das sich vor allem durch seine Überschaubarkeit auszeichnet und zwar unter anderem archäologische Forschungsbeiträge berücksichtigt, wesentliche Marksteine der kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung zu dem Thema indes ausspart. Damit wäre noch zu leben, wenn der Beitrag nicht auch noch völlige Fehlinterpretationen als gegebene Wahrheiten annehmen und im Brustton der Überzeugung herausposaunen würde. So glaubt Kreikenboom behaupten zu müssen, dass Goethe in den ersten Sätzen seines ›Laokoon‹ die bisherige Forschung kritisiere und diese „Kritik an den vorliegenden Publikationen mit der Einschätzung [begründet], bisher sei ‚mehr bei Gelegenheit des trefflichen Kunstwerks als über dasselbe‘ geäußert worden“ (353). Dagegen lauten die von Kreikenboom sogar auszugsweise zitierten, ziemlich unmissverständlichen ersten Sätze aus Goethes Text:

Ein ächtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, vielweniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden. Was also hier über Laokoon gesagt ist, hat keinesweges die Anmassung diesen Gegenstand zu erschöpfen, es ist mehr bey Gelegenheit dieses trefflichen Kunstwerks als über dasselbe geschrieben.⁶⁾

Mehr ist dazu nicht zu sagen.

Goethes vielfältige Beschäftigung mit der europäischen Kunst, seine Sammeltätigkeit, seine Bekanntschaften in Italien, das alles führt zu einer Vielzahl an Künstlern, die auf die eine oder andere Weise für Goethe wichtig geworden sind. Das den Band beschließende, alphabetisch geordnete Künstlerlexikon versucht aus dieser Menge an Künstlern die herausragendsten auszuwählen und vor allem in ihrer spezifischen Bedeutung für Goethe darzustellen. Schnell erhält man so Überblick über den Zeitraum der Beschäftigung mit dem Künstler, seiner Bewertung durch Goethe und seine Bedeutung für dessen Schaffen.

Durch die dreiteilige Gliederung des Handbuchs empfiehlt sich dieses zu ganz unterschiedlichen Zwecken: im ersten Teil zur Einführung, im zweiten zum Einstieg in die vertiefte Auseinandersetzung mit einzelnen Texten und im dritten gar als ein die Lektüre der Texte Goethes wie des Handbuchs ergänzendes Nachschlagewerk. Der Band trägt somit nicht zuletzt zu einer intensivierten Lektüre von Goethes poetischen Werken bei, frei nach dem Motto: „Was man weiß, sieht man erst!“⁷⁾ Die große Zahl der unter-

⁶⁾ Propyläen (zit. Anm. 1), S. 1.

schiedlichen Beiträgerinnen und Beiträger befördert zudem nicht nur eine (meist) große Nähe zum aktuellen Stand der Forschung, sondern führt vor allem die Heterogenität und Vielschichtigkeit von Goethes Verhältnis zur Kunst anschaulich vor Augen, ohne dabei in Einzelheiten zu zerfallen. Der vorliegende Band könnte sich somit in analoger Weise als hilfreich erweisen, wie die Lektüre von Anton Raphael Mengs' Schriften, von der Goethe berichtet:

Neuerlich lese ich die Schriften des verstorbenen Mengs und da lernt man sich bescheiden, daß eigentlich Niemand als ein solcher Künstler über die Kunst reden sollte. Sie sind in allem Betracht vortreflich und gereichen mir zu rechtem Trost, da ich so vieles, was bisher bey mir nur Stükwerk war, verbinden, und meine Erkenntniß der vortreflichen Sachen immer mehr schärffen kann. (An Carl Ludwig von Knebel, 26. Februar 1782)

Daniel E h r m a n n (Salzburg)

7) Propyläen (zit. Anm. 1), S. XIV.

WILLIAM E. YATES, „Bin Dichter nur der Posse“. Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie. Zum 150. Todestag des Dichters (= Quodlibet; Band 11), Wien (Lehner) 2012, 312 S.

Durch Zufall lese ich dieses Buch gleichzeitig mit der ebenso vorzüglichen Hebel-Biographie von Heide Helwig (München: C. H. Beck 2010). Der Unterschied könnte größer nicht sein: Wird dort Hebel so narrativ dargestellt, dass das Buch auch mit Interesse lesen kann, wer mit dem badischen Dichter wenig vertraut ist, ist Yates' Darstellung des Wiener Dramatikers geradezu extrem nicht-narrativ, setzt Interesse an und Kenntnisse über Nestroy voraus. Dass das mehr an der Sache als an der Art der Darstellung liegt, wird im Folgenden zu zeigen sein.

Die erstaunlich dürftige Quellenlage (8) ist nur ein Grund dafür; ich bin nicht sicher, ob mehr erhaltene private Dokumente ein viel genaueres Bild der Person Nestroy würden entstehen lassen. Denn Nestroy hat es außerhalb des Theaters, ja außerhalb der Bühnen Carls so gut wie nicht gegeben. Der Verfasser dieses „Versuchs einer Biographie“ sagt das zwar nicht ausdrücklich, aber sein Verzicht auf Narrativität und eigentlich schon dieser Untertitel zeigen, dass er sich des Problems bewusst ist.

Ich versteige mich, gerade nach der Lektüre und auf Grund dieser Biographie, in diesem Sinn zur Behauptung, dass Nestroys Name unter Bauernfelds Denkschrift gegen die Zensur von 1845 nicht so sehr deshalb fehlt, weil er auf die Behörden wie ein rotes Tuch gewirkt hätte (162), sondern weil Nestroy einfach nicht zur Gesellschaft der um ihre Unterschrift gebetenen literarischen Honoratioren gehört hat. Zu Recht hat Yates seine und Jürgen Heins (an sich plausible) Vermutung, das Albumblatt, dem der Titel der Biographie entnommen ist, könnte Adalbert Stifter zugehört gewesen sein, hier nicht übernommen; bewiesen ist durch die Verse nur der Kontakt mit ‚einem Novellisten‘. Gesichert sind ein zufälliges Treffen mit Heibel, vermutlich 1857 (225), und ein brieflicher Kontakt des Theaterdirektors mit Bauernfeld (229); sonst sind Begegnungen Nestroys mit wichtigen

Schriftstellern seiner Zeit nicht belegt, auch die wenigen Albumblätter von seiner Hand stehen zumeist im Umfeld des Theaters.

So schwer das heute nachvollziehbar ist: Der in unseren Augen vielleicht bedeutendste österreichische Autor des 19. Jahrhunderts gehörte für seine Zeitgenossen nicht zum literarischen Feld. Noch in einem Bericht über sein Begräbnis (Nestroy HKA Dokumente, S. 415f.) werden als teilnehmende „Kunst- und Berufsgenossen“ ausschließlich Schauspieler (auch Größen des Burgtheaters) und Theaterdirektoren (unter ihnen Laube) genannt, keine Literaten.

Unter anderem weil solche Begegnungen mit bedeutenden Zeitgenossen (außerhalb des Theaters) fehlen, wird dieser „Versuch einer Biographie“ zu einer scheinbar trockenen, aber akribisch genauen Aneinanderreihung von Berichten über Rollen und Premieren sowie die Auseinandersetzungen mit diesen in der Wiener Presse, über Gastspiele außerhalb Wiens, über die Arbeit an Stücken, über ein paar Reisen (über die wir wenig wissen). Das war eben Nestroys Leben, über das wir hier in vorbildlicher Genauigkeit informiert werden. Beispielhaft etwa die Überlegungen zum Misserfolg von ›Eine Wohnung ist zu vermieten‹ im Jahr 1837 (80ff.).

Die Trennung von Biographie und Interpretation ist bei Nestroy in besonderem Maße geboten, der (außer, vielleicht, im frühen ›Tod am Hochzeitstag‹) in seinen Stücken wohl kaum je persönliche Erfahrungen verarbeitet hat; daher vermeidet Yates Ausführungen über die Werke (7). Eine der wenigen Ausnahmen von dieser im Rahmen einer Biographie begrüßenswerten Zurückhaltung gegenüber Deutungen sind wiederholte Hinweise auf die erstaunlich häufigen Couplets, in denen weibliche Figuren über die rechtliche und berufliche Benachteiligung der Frau reflektieren. Selbst hier lässt Yates – zu Recht – offen, ob diese Lieder Nestroys Position zu einem gesellschaftlichen Problem artikulieren oder auf Wirkung im Theater spekulieren. Trotz einem Hinweis auf eine gewisse (josephinische?) Kirchenfeindlichkeit Nestroys (143) – zu der das Liguorianer-Motiv in ›Freiheit in Krähwinkel‹ passt – stellt Yates auch kaum Überlegungen zum politischen Standort des Dramatikers an, die durchwegs spekulativ sein müssten (vgl. allerdings S. 262 zu einem späten ‚politischen‘ Brief und S. 260f. zur Zeitungslektüre). Auf den politischen Zeithintergrund, etwa auf das die Zeitgenossen so empörende Konkordat von 1855 (das auch Nestroy, schon wegen der ihn unmittelbar betreffenden Regelungen des Eherechts, abgelehnt haben dürfte), geht Yates überhaupt wenig ein (Rumplers Standardwerk zur Geschichte der Epoche fehlt im Literaturverzeichnis), ebenso wenig wie auf den sozialen Wandel im 19. Jahrhundert – so bleibt ein Polizeibericht von 1857 über Veränderungen des Publikums unausgewertet (236; vgl. auch S. 79). Wozu auch? Nestroys Reaktionen auf die Verhältnisse – Extempores, Gesten, Mimik – sind untergegangen. Detailliert behandelt werden die Zensurverhältnisse und die ästhetischen Debatten über das Volksstück, deren Niederschlag im Werk zu finden ist.

Zum Zeithintergrund gehören auch die sprachlichen Verhältnisse: Dass Nestroys in Troppau aufgewachsener (14) Vater mit Sicherheit nicht Wienerisch gesprochen hat, wird für den sprachbewussten Autor ebenso von Bedeutung gewesen sein wie der Umgang mit aus Deutschland stammenden Schauspielerkollegen, z. B. dem Hamburger Carl Treumann.

In Hinblick auf die Nestroy wegen ›Judith und Holofernes‹ manchmal vorgeworfene Judenfeindschaft (vgl. 202f.) hätte Yates hervorheben können, dass er als Direktor bis 1855 mit Aaron Jeteles, offensichtlich einem Juden, als Hauptkassier des Carl-Theaters (230) zusammengearbeitet hat, was gegen ein generalisierendes judenfeindliches Vorurteil des Dramatikers spricht.

Vielleicht geht die Zurückhaltung des streng wissenschaftlichen Biografen also manchmal zu weit, aber dafür erspart er uns einen Liebesroman zwischen Nestroy und Caroline Köfer. Die konsequente Beschränkung auf das Belegbare macht diesen „Versuch einer Biographie“ sympathisch und vor allem brauchbar. Mag er auch manchmal etwas dürr wirken, so ist doch das, was hier steht, gesichert; spekulieren kann der Leser allemal. Zu den vielen Tugenden von Yates' Buch gehört auch der Verzicht auf ein Auffetten von Nestroys Lebenslauf durch mehr oder (zumeist) minder gesicherte Anekdoten; mit gutem Grund hat schon ein Nachruf gewarnt: „Die Tage der Anekdoten sind wieder da und wer nur das winzigste Anekdotenblümlein aufbewahrt hat, eilt, es an dem Sarge des Verstorbenen niederzulegen“ (Nestroy HKA Dokumente, S. 392).

Ein Geschichtchen aus den Tagen von Nestroys Jus-Studium wird wohl vor allem erzählt, um zu demonstrieren, dass selbst Episoden in Stücken nicht auf persönliche Erfahrungen des Autors zurückgeführt werden sollten (16). Etwas mehr Skepsis hätte ich mir gegenüber dem ‚Panikanfall in Paris‘ gewünscht, der selbstverständlich behandelt werden muss, da Peter von Matt in einem suggestiven Aufsatz von diesem Vorfall ausgeht. Yates neigt dazu, von Matt zu folgen; aber kann man Michael Klapps Bericht (Nestroy HKA Dokumente, S. 393ff.) wirklich trauen? Diese Geschichte taucht gleichsam aus dem Nichts auf, nicht einmal das Jahr des angeblichen Anfalls ist sicher (249f.), von einem besonderen Interesse des Dramatikers an der Französischen Revolution ist nichts bekannt. Ferner erzählt Klapp, offensichtlich kein enger Bekannter Nestroys, die Anekdote – ohne Nennung einer Quelle – in einem Nachruf, der den „hohen Bildungsgrad“ des „kunstsinigen“ Verstorbenen unterstreicht, zu dem ein Museumsbesuch und die Erschütterung durch ein Historienbild gut passen ... Dafür dass Klapp nicht ganz unglaubwürdig ist und vielleicht nur etwas aufbauscht, sprechen die präzise Angabe des Gemäldes, das in einem Brief erwähnte Gerücht über eine Erkrankung Nestroys in Paris 1858 (Nestroy HKA Sämtliche Briefe, S. 208) und eine Erinnerung Anton Langers (Nestroy HKA Dokumente, S. 361f.), eines Vertrauten von Nestroy, an ein bei diesem (in einer anderen Situation) plötzlich aufgetretenes Gefühl von Todesangst. Gerade dass solche Ängste des Satirikers in Wien bekannt waren, könnte dafür sprechen, dass Klapp dieses Wissen nachträglich mit einem Vorfall in Paris in Verbindung gebracht hat. Auf Vermutungen darüber, mit welcher Figur auf Mullers Bild (dessen heutigen Ort Yates ermittelt hat) sich Nestroy identifiziert haben mag, würde ich mich trotz von Matt jedenfalls nicht einlassen. Das Bild könnte Nestroy auch an 1848 erinnern, der ‚Anfall‘ auch organische Ursachen gehabt haben.

Da Yates sich jeder Spekulation enthält, nur von dem spricht, was belegt ist, erfährt man auch vieles nicht, was sich vielleicht wahrscheinlich machen ließe. Wie war der gewöhnliche Tagesablauf des vielbeschäftigten Theatermanns? Wann hatte er Zeit zu schreiben (dazu S. 136)? (Und Yates betont zu Recht, dass Nestroy sehr sorgfältig geschrieben hat.) Wann fand er Zeit für sein verlustreiches Kartenspielen (zu dem es ein paar Brief-Belege gibt, die Yates kaum heranzieht; vgl. S. 231f.), wann für seine Liebesaffären? (Dass Affären mit Schauspielerinnen und Sängerinnen in der damaligen Theaterwelt aufgrund von deren schlechter Bezahlung etwas Alltägliches gewesen sind, die Grenze zwischen diesen Berufen und der Prostitution unscharf gewesen ist, sollte vielleicht auch gesagt werden; vgl. den Brief an Carl vom 20. Juni 1849.) Hat Nestroy Raimund je auf der Bühne gesehen? Wann hat er vor seiner Pensionierung andere Theater besucht und welche? Das wäre speziell in Hinblick auf die Parodien wichtig (vgl. S. 228 über das Gerücht, er habe den ‚Fechter von Ravenna‘ im Burgtheater gesehen). Dass man schon 1829 in Pressburg in Grillparzers ‚Treuen Diener seines Herrn‘ für Nestroy die Rolle eines lustigen Rats des Königs eingefügt hat (Nestroy

HKA Dokumente, S. 634), ist für die schon so früh ausgeprägte Wirkung des Komikers signifikant, wird aber von Yates nicht erwähnt. Überlegungen zum ›Prinzen Friedrich von Corsica‹, diesem gerade biografisch interessanten, atypischen Versuch, ein eher auf die Hofbühnen passendes Stück in Versen zu schreiben, hätte man begrüßt, sei es in Zusammenhang mit der Entstehung (1831; S. 34), sei es aus Anlass der Aufführung (1841; S. 133).

Ausführlich würdigt Yates Nestroys Tätigkeit als tüchtiger und erfolgreicher Direktor des Carl-Theaters von 1854 bis 1860, zu der es relativ viele Dokumente und Briefe gibt. Betont wird die Erneuerung des Spielplans in seiner Ära (276).

Fehler und Ungenauigkeiten sind selten und irrelevant: In einem am 11. Juli beginnenden Prager Gastspiel kann Nestroy nicht am 18. Mai aufgetreten sein (143); unvollständig sind die Angaben zum ›Confusen Zauberer‹ von 1832 (47f.); Meisls ›Schwarze Frau‹ ist keine „Posse“ (49), sondern eine Parodie; in Zusammenhang mit dem Muller-Bild ist von einem Paris-Aufenthalt Nestroys im Jahr 1850 die Rede (250), der sonst nicht erwähnt wird und mit den Angaben zu Nestroys Aktivitäten in diesem Jahr (208f.) schwer in Einklang zu bringen wäre. Das Fehlen eines Registers der Stücke, sowohl jener, in denen Nestroy aufgetreten ist, als auch seiner eigenen, und eines chronologischen Überblicks schränkt die Benützbarkeit des Buchs ein.

Zurück zum Vergleich mit Helwigs Hebel-Biographie: Hebel war auf vielen Ebenen in das öffentliche Leben Badens integriert, als Gymnasialdirektor, Prälat, Autor, Herausgeber, Mitglied des Landtags usw., hatte viele Freunde und Briefpartner, nicht nur am Oberrhein; sein Leben (freilich nicht sein privates) hatte viele Facetten und fordert daher auch ein Eingehen auf die Geschichte Badens in der Umbruchsära um 1800. Nestroys Leben war dagegen ein reines Theaterleben, fast ausschließlich ein Wiener Theaterleben; dass so wenig Briefe erhalten sind, hat wohl weniger mit Widrigkeiten der Überlieferung zu tun als damit, dass Nestroys Kontakte schriftlicher Festlegung nur selten bedurften. Dieses Leben taugt nicht für eine große ‚Erzählung‘ noch für eine Einbettung in die Strömungen der Epoche.

Yates stellt hier „meinen Nestroy“ vor (7). Der dürfte dem realen Nestroy ziemlich nahe kommen, einem Menschen, der so gut wie nur im und für das Theater lebte, spielend, organisierend und schreibend. Die paar für einen Mann seines Status geradezu selbstverständlichen, vermutlich eher bedeutungslosen Liaisons (mit Damen der Theaterwelt), die (wenigen) Freundschaften, durchwegs mit Kollegen, und die Spannungen im Zusammenleben mit seiner so tüchtigen wie eifersüchtigen Lebensgefährtin fallen neben seinem Bühnenleben (dem wohl auch seine literarischen und musikalischen Interessen untergeordnet waren) kaum ins Gewicht. Das deutlich zu machen ist dieser scheinbar dünnen, in Wahrheit redlichen Biographie gelungen, deren mangelnde Farbigkeit einem erstaunlich farblosen Leben gerecht wird.

Das größte Problem einer Nestroy-Biographie, ja der Nestroy-Forschung überhaupt, der Unterschied zwischen den Texten und den Aufführungen, ist unlösbar, Nestroy als Schauspieler nicht zu fassen, ganz abgesehen von den Scholz, Treumann, Condorussi usw., von denen er sich abhob und zu denen er doch passen musste. Diese Biographie erinnert durchgehend an das Theaterspielen; mehr ist nicht möglich.

Insgesamt ist Yates' Buch – dessen instruktive Illustrationen gesondertes Lob verdienen – ein Standardwerk, das die Historisch-kritische Ausgabe von Nestroys Werken würdig abrundet.

Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck)

KARL ZIEGER, *Arthur Schnitzler et la France 1894–1938. Enquête sur une réception (= Littératures)*, Villeneuve d'Asq (Presses Universitaires du Septentrion) 2012, 338 S.

Neben Hugo von Hofmannsthal und Stefan Zweig figuriert Arthur Schnitzler heute in Frankreich als bekanntester Autor der Gruppe Jung-Wien. Gleichwohl erfolgte die Wahrnehmung seines Werks im Laufe der bewegten Rezeptionsgeschichte äußerst eklektisch, wie die 1995 erschienene Neuauflage der ›Histoire de la littérature allemande‹ von Jean-Louis Bandet belegt, wo der Autor nur mit ›Anatol‹, ›Leutnant Gustl‹ und ›Reigen‹ vertreten ist.

Bezeichnend für die französische Perspektive auf Schnitzler ist eine von Stereotypen geprägte Rezeption, die bis zum Jahr 1981 anhielt, das Zieger für einen „tournant important dans l'appréciation de l'œuvre de Schnitzler par la critique“ (14) hält. Als Grund für dieses auflebende Interesse an dem österreichischen Schriftsteller nennt Zieger dessen 50. Todestag und die anlässlich dieses Ereignisses erschienenen Neuauflagen sowie diverse Publikationen, darunter eine zweibändige Auswahl von Schnitzlers Korrespondenz, die damals noch in Planung befindliche Edition seines ›Tagebuchs‹ und nicht zuletzt einige Kolloquien. Dieser Schnitzler-Renaissance ist es wohl auch zu danken, dass ›Das weite Land‹ (frz. ›Terre étrangère‹) am 2. Februar 1984 endlich auf einer französischen Bühne zur Aufführung gelang und 1985 die erste französische Übertragung des Romans ›Der Weg ins Freie‹ unter dem Titel ›Vienne au crépuscule‹ dem Publikum jenseits des Rheins zugänglich war. Schnitzler dürfte zudem von der im Frühjahr 1986 im Centre Pompidou veranstalteten Ausstellung ›Vienne 1880–1938: L'Apocalypse Joyeuse‹ profitiert haben.

Auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft ortet Zieger in Frankreich seit etwa fünfzehn Jahren ein verstärktes Interesse an Schnitzler, betont aber, dass nach einer mehr als drei Jahrzehnte dauernden Publikationspause erstmals wieder nach der Jahrtausendwende einschlägige Monografien erschienen. Wolfgang Sablers ›Arthur Schnitzler. Écriture dramatique et conventions théâtrales‹ (Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang 2002), Jacques Le Riders ›Arthur Schnitzler ou la Belle Époque viennoise‹ (Paris: Belin 2003) und Catherine Sauvats Biografie ›Arthur Schnitzler‹ (Paris: Fayard 2007) dokumentieren die verstärkte Aufmerksamkeit, die dem Wiener Autor in Frankreich nunmehr zukommt. Nicht zu vergessen sind Dissertationen, die sich entweder mit ausgewählten Stücken von Schnitzler beschäftigen oder die jüngste Rezeptionsgeschichte aufarbeiten. Der vorliegende Band untersucht die Aufnahme von Schnitzlers Werk im Zeitraum von 1894 bis 1914 und von 1920 bis 1938. Der Verfasser begründet diese Eingrenzung einerseits mit der Fülle an Dokumentationsmaterial und andererseits mit den neuen Verbreitungsmöglichkeiten über Rundfunk und Fernsehen sowie dem seit den 1980er-Jahren geänderten Erwartungshorizont.

Im ersten Abschnitt von ›Arthur Schnitzler et la France‹ untersucht Zieger die Rolle der Vermittler bzw. „importateurs littéraires“ (27), um mit Blaise Wilfert zu sprechen. Ihre Aufgabe besteht darin, den Kontakt zwischen Autor und Übersetzer anzubahnen oder Übersetzungen anzuregen. Beschleunigt wird ein derartiger Literaturtransfer, wenn der Autor die Zielsprache beherrscht und einen Austausch mit der fremden Kultur pflegt. Was Schnitzler betrifft, handelte es sich um einen intimen Kenner der französischen Literatur, dessen Sprachkenntnisse es ihm überdies erlaubten, mit seinen Vermittlern in der Fremdsprache zu korrespondieren und sogar die Qualität französischer Übersetzungen zu beurteilen.

Schnitzlers französisches Netzwerk entstand dank der Vorarbeit seines in Paris lebenden Freundes Paul Goldmann (1865–1935), der die Übersetzung von ›Weihnachtseinkäufe‹ (frz. ›Emplettes de Noël‹) aus ›Anatol‹ initiierte. Als Übersetzer firmierte Henri Albert (1869–1921), dem es gelang, die Episode in der Mai/Juni-Nummer der Zeitschrift ›L'idée libre‹ zu platzieren. Albert verfasste auch die erste Rezension in französischer Sprache, in der Schnitzler erwähnt wurde und die 1894 in der März-Nummer des angesehenen ›Mercure de France‹ erschien. Nachdem Alberts Interesse für Schnitzler erlahmt war, widmete er sich in der ›Lettres allemandes‹ überschriebenen Glosse des ›Mercure de France‹ zwischen Dezember 1910 und 1918 mehrmals dem österreichischen Schriftsteller.

Jean Thorel (1859–1916), der sich als Dramatiker und Übersetzer von Gerhart Hauptmann eine Namen gemacht hatte, übersetzte auf Vermittlung von Goldmann 1896 ›Liebele‹ (frz. ›Amourette‹), das erst sechs Jahre später in Dünkirchen aufgeführt wurde.

In die Pariser Theater gelangte Schnitzler dank Maurice Vaucaire (1863–1918), der den Einakter ›Die Gefährtin‹ (frz. ›La Compagne‹) ins Französische übertrug. Gespielt wurde das Stück ganze viermal im Théâtre Antoine, und zwar zwischen dem 29. April und dem 4. Mai 1902. Trotz des mäßigen Bühnenerfolgs wurde die Zusammenarbeit zwischen Schnitzler und Vaucaire fortgesetzt, der in der Folge ›Abschiedssouper‹ (frz. ›Souper d'adieu‹) und ›Frage an das Schicksal‹ (frz. ›La Frousse‹) übersetzte. Das Verhältnis der beiden zueinander blieb nicht ganz ungetrübt, zumal auf dem Plakat von ›Souper d'adieu‹ Maurice Vaucaire als Autor und der Urheber des Werks in Klammer mit dem Verweis „d'après Arthur Schnitzler“ (42) aufschienen. Schnitzler reagierte verärgert auf diesen Vorfall, der den saloppen Umgang mit Autorenrechten zur Zeit der Jahrhundertwende dokumentiert.

Mit Auguste Monnier (1871–1917) erlebte Schnitzler ähnliche Überraschungen. Nachdem Monnier den ›Anatol-Zyklus zur Ansicht erhalten hatte, übersetzte er Teile daraus, ohne die formelle Zustimmung des Autors einzuholen, und brachte gegen den Willen Schnitzlers ›Le Mariage d'Anatole‹ zur Aufführung. Das Stück wurde vom 17. November bis 7. Dezember 1902 im Pariser Théâtre d'Application gespielt, wobei Auguste Monnier und Georges Montignac fälschlicherweise als Autoren firmierten.

Von allen Schnitzler-Übersetzern war Maurice Rémon (1861–1945) derjenige, der am längsten für den Schriftsteller arbeitete und dessen Professionalität ihn von seinen Vorgängern unterschied. Rémon, der seine Übersetzungen gemeinsam mit Muttersprachlern verfertigte, zeichnete u. a. für ›La Ronde‹ (dt. ›Der Reigen‹) und ›Anatole‹ (dt. ›Anatol‹) verantwortlich, die Stock 1912 bzw. 1913 herausbrachte.

Nach der erzwungenen Zäsur des Ersten Weltkriegs nahm Schnitzler seine Beziehungen zu den französischen Übersetzern und Verlegern wieder auf. Die Bekanntschaft mit Berta Zuckerkandl (1864–1945), die laut Zieger in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als „la plus importante médiatrice entre les cultures française et autrichienne“ (62) fungierte, verhalf Schnitzler dazu, seinen Bekanntheitsgrad vor allem in Paris zu steigern. Aufgrund ihrer wichtigen Rollen als Kulturvermittlerin ernannte sie Schnitzler am 1. Dezember 1923 sogar zu seiner literarischen Agentin, wenngleich, wie Zieger anmerkt, „il semble que Zuckerkandl ait été plus efficace pour faire connaître des œuvres d'auteurs français au public autrichien que dans l'autre sens“ (64).

Zur wichtigsten Figur unter den Schnitzler-Übersetzern in der zweiten Rezeptionsperiode von 1920 bis 1938 wurde zweifellos die Wienerin Suzanne Clauser (1898–1981), die weder ein philologisches Studium noch praktische Erfahrung auf dem Gebiet der Übersetzung vorzuweisen hatte und als einzigen Trumpf ihre Zweisprachigkeit ins Treffen führen konnte. Schnitzler war sofort von dieser Frau angetan, die, nachdem sie schon zu

seinen Lebzeiten sukzessive mit diversen Vollmachten ausgestattet worden war, von ihm testamentarisch zur alleinigen Übersetzerin seines Werks ins Französische bestimmt wurde und der sogar sämtliche daraus erwachsenden Rechte übertragen wurden. Ihr vielfältiger Aufgabenbereich umfasste neben der übersetzerischen Tätigkeit auch die Pflege von Kontakten mit Verlegern und Publizisten, aber auch das Verfassen von Artikeln und Vorworten im Zusammenhang mit Schnitzlers Werk. Wenngleich Clausers Übertragungen philologische Präzision vermissen ließen, war der Autor mit dem Ergebnis durchaus zufrieden. Zieger stellt im Hinblick auf das Wirken der engagierten Amateurin, die allzu sehr darauf bedacht war, den Erwartungshorizont des französischen Publikums nicht zu enttäuschen, fest: „[...] Suzanne Clouser a effectivement pris soin de ne pas faire sentir au lecteur français la particularité des choix esthétiques de leur auteur“ (90).

Im zweiten Abschnitt seiner Monografie befasst sich Zieger mit der französischen Schnitzler-Rezeption in den Jahren 1894 bis 1914 bzw. 1918. Bis zum Ersten Weltkrieg wurden etwa zwanzig Texte des Wiener Autors ins Französische übersetzt, wobei ›Mourir‹ (dt. ›Sterben‹) als erste französische Buchveröffentlichung Schnitzlers 1896 erschien. Interessant ist auch die Tatsache, dass „en dehors de Liebelei, aucune des grandes pièces de Schnitzler écrites avant 1914 (Der einsame Weg, Zwischenspiel, Das weite Land, Professor Bernhardi) n’a trouvé d’éditeur et/ou de metteur en scène en France [...]“ (93). Da in Frankreich vor dem Ersten Weltkrieg praktisch nur Einakter von Schnitzler zur Aufführungen gelangten, galt er unter den Rezipienten bald als „un maître de la petite forme“ (106), ein Prädikat, dessen sich der Dramatiker und Prosaist erst nach seinem Ableben entledigen sollte.

Ein weiteres Stereotyp, das die französische Literaturkritik verschiedentlich bediente, war die so genannte Latinität Schnitzlers, über die man den Unterschied zwischen der österreichischen und der deutschen Literatur definierte. Diesem südlichen Temperament, meinte man, sei eine gewisse Oberflächlichkeit des Schnitzler’schen Denkens geschuldet, die ein weiteres Bindeglied zu Frankreich darstellte.

Da die französischen Kritiker darauf bedacht waren, an die Lektüre- und Theatererfahrungen ihres Publikums anzuknüpfen, hielten sie mit gewagten Vergleichen nicht hinter dem Berg. So wurde Schnitzlers Prosaschaffen häufig mit Maupassants Ästhetik in Zusammenhang gebracht, während seine Theaterstücke mitunter mit jenen Victorien Sardous verglichen wurden. Insgesamt wurde der österreichische Schriftsteller von der Kritik als „naturaliste, modéré“ (127) gehandelt, dessen Melancholie und feine psychologische Beobachtungsgabe wohlwollend zur Kenntnis genommen wurden. Ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte die französische Schnitzler-Rezeption 1912. Über die österreichische und die französische Premiere der Tragikomödie ›Das weite Land‹ berichtete das renommierte ›Le Journal des débats‹; gefolgt wurde dieses wichtige Ereignis von weiteren Publikationen und der Aufführung von ›Les Derniers Masques‹ (dt. ›Die letzten Masken‹).

Im dritten Abschnitt wird die französische Schnitzler-Rezeption zwischen 1919 und 1938 analysiert, die Zieger etwas vage umreißt: „Au lendemain de la Première Guerre mondiale, l’écrivain viennois jouit, semble-t-il, d’une certaine renommée dans les milieux littéraires français“ (149). Immerhin konnte die ›Wiener Zeitung‹ anlässlich des 60. Geburtstags des Schriftstellers am 13. Mai 1922 mehrere Hommagen französischer Kollegen veröffentlichen. Unter den neuen Übersetzungen nahm ›Fräulein Else‹ eine Sonderstellung ein. Schnitzler lag nämlich viel daran, diese zur Gänze im inneren Monolog verfasste Novelle den französischen Lesern zugänglich zu machen. Ausgehend von einer Rohübersetzung, die von der Wienerin und Nichtmuttersprachlerin Clara Katharina Pollaczek

angefertigt worden war, entschloss sich Stock nach geringfügigen Korrekturen, den Text zu verlegen, und landete damit einen Verkaufsschlager.

Einen weiteren Erfolg konnte Schnitzler mit dem Roman ›Thérèse. Chronique d'une vie de femme‹ (dt. ›Therese. Chronik eines Frauenlebens‹) verbuchen, der im Februar 1931 bei Albin Michel erschien. Für den Autor bedeutete dies einen Glücksfall, zumal sich die französischen Verleger bislang geziert hatten, umfangreichere Texte von Schnitzler auf den Markt zu bringen.

Einen Sonderfall der französischen Schnitzler-Rezeption repräsentiert ›Reigen‹ (frz. ›La Ronde‹), ein Stück, das man in Frankreich durchaus bereit war, auf die Bühne zu bringen. Allerdings schlug Schnitzler, der aufgrund der erotischen Qualität der Handlung Schwierigkeiten befürchtete, vor, zunächst ein anderes Drama aufzuführen. Schnitzler dachte dabei an ›Das weite Land‹. Tatsächlich wurde keines der beiden Stücke zu seinen Lebzeiten aufgeführt.

Auf dem Feld der französischen Literaturwissenschaft wurde Schnitzler in den Jahren 1925 bis 1938 durchaus Beachtung geschenkt. Nennenswert sind in diesem Zusammenhang zwei Monografien der Germanistin Geneviève Bianquis, und zwar ›La Poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke‹ und ›L'Histoire de la Littérature allemande‹, die 1926 bzw. 1936 erschienen. Bianquis, die Schnitzlers Prosawerk kaum kannte, betrachtete den Wiener Autor als den wichtigsten Dramatiker der Jahrhundertwende, dem es gelungen sei, den sozialen und moralischen Niedergang des Habsburgerreichs mit Lyrismus und psychologischem Feingefühl zu thematisieren. Auffällig bei ihrem literarhistorischen Aufriß ist zudem der Umstand, dass Bianquis nicht zwischen deutschen und österreichischen Autoren differenzierte.

Die Literaturkritik würdigte Schnitzler als „grand écrivain viennois“ (219) und betonte die Nähe seines Werks zur Freud'schen Psychoanalyse, assoziierte ihn allerdings nicht mehr mit dem Naturalismus. Als er starb, wurde ihm in zahlreichen Nachrufen große Anerkennung gezollt, wobei man insbesondere „cette proximité avec la culture française“ (235) hervorhob. Von 1931 bis 1933 erlebte die Schnitzler-Rezeption in Frankreich noch einmal einen wenn auch kurzen Höhepunkt. So wurde ›La Ronde‹ unter der Regie von Georges Pitoëff zu einem Kassenschlager, zumal das Stück zwischen dem 29. September und dem Dezember 1932 ganze hundert Mal gegeben wurde. Sowohl die Inszenierung als auch die schauspielerische Leistung fanden lebhaften Beifall und wurden sogar von der internationalen Presse kommentiert.

Nachdem im Mai 1933 ›Liebeleik‹ in der Version von Max Ophüls (Originalfassung mit französischen Untertiteln) erfolgreich über die Pariser Kinoleinwände gelaufen war, wurde ›Amourette‹, die französische Fassung des Schnitzler-Stücks, am 28. September desselben Jahres wieder unter der Regie von Pitoëff aufgeführt, wobei der Film insgesamt bessere Kritiken erhielt.

Am Ende der 30er-Jahre war die Bilanz der Schnitzler-Rezeption in Frankreich gemischt. Der Autor war zwar kein Unbekannter mehr, dennoch stieß er auf geringeres Echo als Hofmannsthal und Zweig. Alles in allem blieb trotz intensiver Vermittlungsbemühungen, nicht zuletzt durch den Autor selbst, das Interesse an Schnitzler „ponctuel, occasionnel“ (305). Verantwortlich für diese insgesamt verhaltene Aufnahme dürften die „apparence trop facile“ (305) seines Œuvres und vor allem wohlmeinende Übersetzer gewesen sein, die danach trachteten, aus Schnitzler einen „Maupassant autrichien“ (305) zu machen, der dem französischen Publikum à la longue weniger originell erschien als etwa Hofmannsthal.

Ziegers überaus detailreiche Studie arbeitet eine bislang wenig beachtete Periode der französischen Schnitzler-Rezeption auf und schließt somit eine Lücke in der germanistischen und der komparatistischen Forschung. Es ist anzunehmen, dass ›Arthur Schnitzler et la France 1894–1938‹ nicht nur ausgewiesene Kenner ansprechen, sondern als Referenzwerk einen festen Platz in der Sekundärliteratur einnehmen wird.

Walter Wagner (Wien)

ELIAS CANETTI und MARIE-LUISE VON MOTESICZKY, Liebhaber ohne Adresse. Briefwechsel 1942–1992, hrsg. von INES SCHLENKER und KRISTIAN WACHINGER, München (Hanser) 2011, 384 S.

„Ich schreibe aus Haß“¹⁾ – so soll Elias Canetti einmal gesprächsweise (gegenüber Mechthild Curtius) gestanden haben. Diese Selbstdiagnose, zweifellos nicht für das Gesamtschaffen gültig, macht doch einen wesentlichen Aspekt seines Schreibens aus, nicht zuletzt auch in dem jetzt vorgelegten Briefwechsel mit der Malerin Marie-Luise von Motesiczky, mit der ihn eine fünf Jahrzehnte währende Beziehung verband. Wie schon in der posthum 2003 unter dem Titel ›Party im Blitz‹ erfolgten Veröffentlichung von Erinnerungen Canettis an die „englischen Jahre“ und vor allem in der umfangreichen Biographie Sven Hanuscheks von 2005 deutlich wurde, verdankt sich ein Antrieb seines Schreibens einem Wechselbad der Gefühle, dem Widerstreit von Inferioritäts- sowie Superioritätsgefühlen, von oft maßloser Ehrfurcht und Verehrung sowie ebenso maßloser Eifersucht, Verachtung und eben Hass. Dieses Widerstreben von Gefühlen spiegelt sich auch in der vorliegenden Briefedition wider. Canettis Schreiben auf Gefühlsimpulse reduziert zu sehen, würde allerdings seinem Werk keineswegs gerecht werden. Nicht zu vergessen ist beispielsweise seine gewissermaßen wissenschaftliche Neugier, die sich nicht erst in seinem neue Wege der Erkenntnis suchenden und jegliches Kategorisierungsunterfangen sprengenden Opus magnum ›Masse und Macht‹, sondern u. a. in seinem schon in der frühen Wiener Zeit einsetzenden Sammeln „akustischer Masken“ niederschlägt.

Sven Hanuschek hat auf die Versuche des Autors aufmerksam gemacht, die Rezeption seines Werkes über seinen Tod hinaus zu steuern. Nur „gestaffelt“ gelangt daher seinem Willen zufolge Material aus dem umfangreichen Nachlass, der rund 150 Boxen „im A3-Format von der Dicke eines Universalwörterbuchs“²⁾ umfasst, zur Kenntnis. Vor allem aus dem, wie es Hanuschek nennt, „Zentralsmassiv“³⁾ des Canetti'schen Werks, aus den seit 1942 regelmäßig verfassten „Aufzeichnungen“, harrt noch manches ebenso der Publikation wie Briefe und andere persönliche Notizen. Dazu gehören auch umfangreiche Vorstudien für ein Werk über den Tod beziehungsweise über Tote. Nach Auskunft der Herausgeber ist eine Edition aus „mehrere[n] Mappen mit der Aufschrift ‚Totenbuch‘“ so-

¹⁾ Zit. nach SVEN HANUSCHEK, Elias Canetti. Biographie, München und Wien 2005, S. 237.

²⁾ Ebenda, S. 18.

³⁾ Ebenda, S. 172.

wie von „zahlreiche[n] separate[n] Aufzeichnungen zum Thema“ (326) in Vorbereitung⁴⁾, eine Veröffentlichung, der man mit besonderem Interesse entgegengeblickt, hat Canetti doch immer wieder den Kampf gegen den Tod als ein zentrales Motiv seines Schaffens bezeichnet. Seine posthume Steuerung der Rezeption greift nicht in jedem Fall: Schon 2005 wurden aus dem „Zentralmassiv“, dem „Hauptwerk“⁵⁾ des Literaturnobelpreisträgers von 1981, die ›Aufzeichnungen für Marie-Luise‹ publiziert⁶⁾, ein „29 Blätter umfassende[s]“⁷⁾ Geburtstagsgeschenk für Marie-Luise von Motesiczky aus dem Jahr 1942. In ihnen sind gewissermaßen die Anfänge der aphoristischen Welterfassungs- und Weltdeutungsversuche durch Elias Canetti dokumentiert. Nun liegt eine Auswahl des gleichermaßen faszinierenden wie aus den schon angedeuteten Gründen erschreckenden Briefwechsels mit Marie-Luise aus den Jahren 1941 bis 1992 vor, die Dokumentation einer über eben fünf Jahrzehnte dauernden Liebes-, aber nicht nur Liebesbeziehung neben den beiden Ehen mit Veza und Hera sowie neben Verhältnissen mit anderen Frauen.⁸⁾ Dass diese Korrespondenz nun veröffentlicht werden konnte, verdankt sich der Tatsache, dass sie nicht aus dem umfangreichen Nachlass des Autors, in dem Briefe und andere persönliche Textzeugnisse bis 2024 gesperrt sind, und dass sie zwar zu einem geringen Teil auch aus dem Privatbesitz von Johanna Canetti, vorwiegend jedoch aus dem Londoner Archiv des Marie-Luise von Motesiczky Charitable Trust (vgl. die editorische Notiz der Herausgeber, S. 372) stammt. Dass die Briefe beider „offenbar fast lückenlos“ (ebenda) erhalten sind, verdankt sich wiederum dem Umstand, dass Elias Canetti 1974 während einer der nicht seltenen Beziehungskrisen einen Großteil von Marie-Luises Briefen der Freundin zurückgegeben hat.

Die Texte sind sorgfältig ediert. Offensichtliche Fehler in der Orthographie und Interpunktion der sich vor allem im Vergleich mit dem stilistisch brillanten Briefpartner nicht gerade als Sprachkünstlerin ausweisenden Marie-Luise wurden „behutsam verbessert“, immer im Bestreben, „den Charakter des Briefwechsels [nicht] zu verfälschen“ (372). Zwischen den einzelnen Briefen finden sich informative, allerdings doch etwas spärliche Erläuterungen und Hinweise der Herausgeber. Im Unklaren gelassen wird man beispielsweise sowohl in der editorischen Notiz als auch im Nachwort darüber, wie umfangreich der Briefwechsel insgesamt ist, wie viel rein quantitativ weggelassen wurde und nach welchen Kriterien die Auswahl beziehungsweise das Ausscheiden von Briefzeugnissen der beiden erfolgte. Verwirrend die Angabe der Herausgeber, Marie-Luise sei „die bei

⁴⁾ Während der Drucklegung ersch. u. d. T.: ELIAS CANETTI, *Das Buch gegen den Tod*. Mit einem Nachwort von PETER VON MATT, aus dem Nachlaß hrsg. von SVEN HANUSCHEK, PETER VON MATT und KRISTIAN WACHINGER, unter Mitarbeit von LAURA SCHÜTZ, München 2014.

⁵⁾ Ebenda.

⁶⁾ Vgl. ELIAS CANETTI, *Aufzeichnungen für Marie-Luise*. Aus dem Nachlaß hrsg. und mit einem Nachwort von JEREMY ADLER, München und Wien 2005.

⁷⁾ Vgl. den Kommentar der Herausgeber der vorliegenden Ausgabe, der mit drei Aufzeichnungen für das Jahr 1942, aus dem kein Brief vorliegt oder ausgewählt wurde, ein Dokument der Beziehung zitiert. Vgl. S. 8.

⁸⁾ Am 23. Juli 1968 notiert Elias Canetti 39 Namen von Frauen, von denen er sich getrennt habe, „weil sie Veza Veza Veza Veza Veza überlebt haben“. Zit. nach HANUSCHEK, *Elias Canetti* (zit. Anm. 1), S. 496. Nicht nennt er in diesem Zusammenhang Friedl Benedikt, die ihm neben Veza und Marie-Luise als dritte Frau gilt, deren „glücklicher Besitzer“ er sei (zit. nach ebenda, S. 360f.). Ganz anders klingt dies allerdings in einem Brief von Veza an Georges Canetti vom 20. September 1947, in dem deutlich wird, wie „unglücklich“ Elias „nach seiner Façon“ in dieser Beziehungskonstellation ist. VEZA und ELIAS CANETTI, *Briefe an Georges*, hrsg. von KAREN LAUER und KRISTIAN WACHINGER, München und Wien 2006, S. 285.

weitem fleißigere Korrespondentin“, Canetti hingegen „im Grunde ein unzuverlässiger Briefschreiber“ (372). Die etwas über 180 Schreiben umfassende Auswahl dokumentiert nämlich rund 100 Briefe Canettis. Unter den mehr als 80 Briefen Marie-Luises findet sich ein einziges an eine dritte Person, nämlich an Hera Canetti gerichtetes Schreiben. Sehr zur Attraktion der vorliegenden Edition tragen sechsundzwanzig zum Teil farbige Abbildungen von Fotos, aber vor allem auch von Gemälden Marie-Luises bei.

Marie-Luise von Motesiczky stammte aus einem wohlhabenden jüdischen Wiener Haus, in dem namhafte Wissenschaftler wie Franz von Brentano, Robert von Lieben oder Sigmund Freud und Künstler wie Hugo von Hofmannsthal, Johannes Brahms oder – für die Malerin Marie-Luise als Lehrer und lebenslanges künstlerisches Vorbild am folgenreichsten – der Maler Max Beckmann ein- und ausgingen (vgl. 363). Einen Teil des Familienbesitzes konnten Marie-Luise und ihre Mutter ins Exil nach England retten, genug immerhin, um finanziell einigermaßen sorglos leben zu können, und ebenso hinreichend, um Canetti immer wieder unter die Arme greifen zu können, mit Barem, aber auch mit der Einrichtung eines Arbeitszimmers in ihrem Haus. Der Briefwechsel setzt kurioserweise mit einem den materiellen Aspekt der Beziehung akzentuierenden und eines Buchhalters würdigen Schreiben des Autors vom 1. Juli 1941 ein, in dem er penibel und umständlich die Konditionen festhält, unter denen er sich bei Marie-Luise Geld leiht (vgl. 7f.). Bis zum Erhalt des Nobelpreises schweigt er über die regelmäßige finanzielle Unterstützung durch sie⁹⁾, erwähnt diese Hilfe erst in dem Moment, da er ihr etwas zurückerstatten und seine eigene Generosität ihr gegenüber herausstreichen kann (vgl. 336).

Von vornherein ist in der Beziehung zwischen Canetti und Marie-Luise er der Nehmende, unbedingten Gehorsam, Unterwerfung unter seine Vorstellungen Einfordernde und sich moralisch sowie intellektuell überlegen Fühlende – nicht ohne in depressiven Phasen in Selbstzweifel und -hass zu verfallen. Sie ist die Gebende und sich bis zur Selbstverleugnung Unterwerfende. Wenn sie denn seinen Anweisungen oder Vorstellungen nicht entsprach, zeigte er sich rasch in seinem „Stolz“ (24) verletzt, ja „tödlich verletzt“ (182) oder, sich als „zürnender Olympier“ aufspielend, „tödlich beleidigt“ (186, Hervorh. im Orig.). Intellektuell hat er sie nicht ernst genommen, moniert, dass sie „das Lebenswerk eines der gewaltigsten Geister“ (212) nicht angemessen zu würdigen vermöge oder gewillt sei. So wirft er ihr vor, kritischen Einwänden ihres angeheirateten Cousins Theodor W. Adorno gegen sein Hauptwerk ›Masse und Macht‹ aus Ignoranz nicht angemessen entgegengetreten zu sein (vgl. 231). Adornos Kritik wischt er, scheinbar gleichgültig, mit Verweis auf unterschiedliche Erkenntnisinteressen und methodische Ausrichtung als gewissermaßen inkompetent beiseite.

Das moralische und intellektuelle Gefälle, das er zwischen ihr und sich behauptet, wird von vornherein deutlich in der Wahl der gegenseitigen Anrede beziehungsweise Namensgebung. Einzig in einem frühen Brief aus dem Juli 1943 wagt sie es, Elias mit Du anzusprechen, wohingegen er, ausgenommen in dem erwähnten ersten Schreiben von 1941, immer das Du wählt. Ob es seinerseits eine Intervention gegen die vertraute Anrede gab? Nicht unvorstellbar, wenn man die bezeichnenden Kosenamen mitbedenkt. In einem Brief vom Februar 1946 unterzeichnet sie geschlechtsentsprechend mit „Ihre Muli“ – wohl ein Kürzel ihres Doppelnamens, er jedoch spricht sie mit „Liebster Muli“ (14, Hervorh. K. B.) an. Auch sie verwendet hinfort die neutrale Form, die die wenig schmeichelhafte Assoziation „Maulesel“ nahelegt. Das entspricht allerdings durchaus seinem im Übrigen nicht unwesentlich von Otto Weininger geprägten Frauenbild. Als beispielhaft für seine

⁹⁾ Vgl. HANUSCHEK, Canetti (zit. Anm. 1), S. 499.

Auffassung von der Rolle der Geschlechter kann seine Aussage in einem Brief von 1954 gelten, da er Marie-Luise anlässlich des Ablebens von Marie Hauptmann, der aus Wien ins Exil mitgekommenen vertrauten Haushälterin der Freundin und deren Mutter, mit der, so könnte man aus seiner Sicht sagen, naturgemäßen Rolle der Frau als Dienerin zu trösten versucht. Dank der idealen Erfüllung dieser Funktion sei Marie glücklich gewesen: „Sie hat *gedient*, aber ihrem *nächsten Menschen* (so wie eine Frau nicht unglücklich ist, die ihrem geliebten Manne dient)“ (122, Hervorh. im Orig.). Die Rolle als Dienerin des Herrn schreibt Canetti wohl auch Marie-Luise (und nicht nur ihr) zu.

Der Kosenamen für ihn – mutmaßlich von ihm gewählt – weckt im Vergleich zu ihrem grundverschiedene Assoziationen. Der vom lateinischen „pius“ abgeleitete Name eröffnet den Bedeutungsspielraum „fromm“, „demütig“, „barmherzig“, „wohlütig“ etc. und lässt – von Canetti selbst angestoßen – an den Papstnamen denken: In einem Brief vom August 1946 unterzeichnet er mit „Pio XV“ (19). Von vornherein sind mithin die Positionen in der Beziehung zwischen ihm und Marie-Luise klar abgesteckt. Canetti fordert Subordination. Darüber können auch Anreden wie „Mein liebstes, geliebtestes Muli“ (54) nicht hinwegtäuschen. In einer der ›Aufzeichnungen für Marie-Luise‹ von 1942 bringt Elias ihr Verhalten und seine Einstellung ihr gegenüber auf den Punkt: „Sie lebt in einer Wüste von Erwartung“ (zit. nach S. 8). Marie-Luise akzeptierte, dass er sich von der kranken Veza, die anfangs in die Freundschaft miteinbezogen war¹⁰) und die Beziehung ihres Mannes wohl oder übel duldet, nicht trennen wollte, erwartete aber wohl nach deren Ableben einen Heiratsantrag. Die zitierte Aufzeichnung macht deutlich, dass er von vornherein nicht daran dachte, ihrer „Erwartung“ zu entsprechen. Die größte Demütigung erfährt Marie-Luise durch sein Verschweigen der Verhehlung mit Hera sowie der Geburt der Tochter Johanna, wovon sie über Dritte erfährt. Und selbst in dieser Situation dominiert Selbstverleugnung, sie bittet Hera in einem Brief vom Juli 1973, zur Geheimhaltung dieser familiären Veränderung vor ihrer Mutter beizutragen und wünscht Hera, „Canetti und dem Kindchen alles Gute“ (306). Ungewöhnlich entschieden verwehrt sie sich nur gegen seine ungeheuerlichen, von ihm später als „Dummheiten“ (313, Hervorh. im Orig.) zurückgenommenen Tröstungsversuche, in denen er Marie-Luise weismachen will, Hera zu „hassen[,] weil sie eine Deutsche ist“, und in denen er Veza heraufbeschwört, „um sie zu verfluchen“ (310). Selbst danach ist sie weiterhin bereit, mit ihm eine geschwisterliche Beziehung zu pflegen (vgl. 314).

Der Titel ›Liebhaber ohne Adresse‹ für den Briefwechsel ist gut gewählt, signalisiert er doch nachdrücklich, dass Marie-Luise von Canetti auf Distanz gehalten wurde. Nicht nur lässt er sie immer wieder im Unklaren über Aufenthaltsorte, er lässt sich auch ihre Briefe dann noch postlagernd nach Zürich senden, als die Verhältnisse mit Hera und Marie-Luise geklärt sind. Er hält diese zudem von seinen übrigen Freunden in England fern, nimmt sie auf keine seiner Reisen mit, weigert sich sogar während eines zufällig gleichzeitigen Aufenthalts in Wien – er erhält einen Preis der Stadt, sie stellt in der Sezession aus – unter einem fadenscheinigen Vorwand, zur Vernissage ihrer Ausstellung zu kommen: „Glaub mir, es ist viel besser, dass ich *nicht* bei der Eröffnung dabei bin, jetzt noch mehr, weil sich zuviel Aufmerksamkeit *mir* zugewandt hätte“ (279). Zugleich erteilt er ihr – wie so oft – oberlehrerhaft Maßregeln für ihr Verhalten, diesfalls gegenüber Presse und Kollegen (vgl.

¹⁰) Marie-Luise vermittelte dem Ehepaar Canetti eine Wohnung in Amersham, wohin sie mit ihrer Mutter übersiedelt war, um den Bombenangriffen der Nazis zu entgehen. Eine Fotografie der „frühe[n] fünfziger Jahre“ zeigt denn auch die beiden Frauen in Marie-Luises Amershamer Atelier (365).

279f.). Gleichwohl verspricht er, für ihre Ausstellung zu werben (vgl. 279), und ermutigt sie auf sein baldiges Erscheinen in der Ausstellung zu verweisen, das der „Sache einen neuen Impetus“ verleihen werde (279). Abgesehen davon, dass er bei der Werbung für die Freundin auch an ein gerüttelt Maß an Eigenwerbung denkt, darf sie insofern ernstgenommen werden, als die Begeisterung Canettis für das malerische Werk Marie-Luises ungebrochen alle Krisen der Beziehung überdauert. Als Künstlerin „ehrt“ er sie durch die gelegentliche maskuline Anrede „Mein lieber, guter Maler Mulo“ (116) u. ä. Im Übrigen lässt er an seiner geringen Wertschätzung der „Freundin“ keinen Zweifel, wie beispielsweise eine Notiz vom 10. Juli 1967 deutlich macht, in der er sie als „Made“¹¹⁾ bezeichnet. Und in einer Notiz vom 11. Juli 1971 vermerkt er im Widerspruch zu den zitierten, Hera und Veza verrätenden „Tröstungen“ für Marie-Luise bösartig:

Sonderbar zu denken, dass ich an M. nur festhalte, weil sie während 22 Jahren von Vezas Leben da war. Ich fürchte, dass ein Teil von Veza in mir abstirbt, wenn ich mich über M. nicht mehr zu ärgern habe. Auch scheint mir die Umkehrung *gerecht*. Sie wollte Veza immer verdrängen und ist jetzt von einer anderen Frau ganz verdrängt. Zwar lasse ich sie aus Mitleid nicht fühlen, aber ich *denke* es immer, nie sehe ich sie, ohne mir befriedigt zu sagen, wie wenig sie mir jetzt bedeutet.¹²⁾

Marie-Luise war sich der Geringschätzung durch den von ihr stets geliebten Mann durchaus bewusst. Wenig verwunderlich, dass sie ihn in einem Brief vom 8. November 1974 an Sophie Brentano als ihre „persönliche Katastrophe“ bezeichnet und dass sie in einer Tagebuchnotiz vom Sommer 1977, ihr Dilemma klar erkennend, resignierend konstatiert: „ganz ohne C. Welt ohne Sinn – mit C. endlose Quälerei“¹³⁾. Er bleibt, was immer er tut und sagt, einer „ihrer ‚Hauptgötter‘“¹⁴⁾.

Marie-Luise ist, wie Hanuschek in seiner Biographie nachgewiesen hat, nicht die einzige angeblich befreundete Person, der Canetti doppelzünftig begegnet. Fritz Wotruba, im ›Augenspiel‹ als „Geschenk eines Zwillings“¹⁵⁾, inspirierender Künstlerfreund und besonderer Charakter gefeiert, wird von ihm hinterhältigen Verhaltens und geistigen „Diebstahls“ (vgl. 213) beschuldigt und indirekt als „Bestie“ (299) bezeichnet, Aymer Maxwell, dem Canetti unter anderem die in den ›Stimmen von Marrakesch‹ ihren Niederschlag findende Marokko-Reise zu verdanken hatte, bezeichnet er als „Irrsinnigen“ (229), um doch immer wieder Reiseangebote und vor allem auch finanzielle Unterstützung von ihm anzunehmen. Zielscheibe von Verachtung und Hass sind auch noch andere „Freunde“ und „Geliebte“, man denke an Hermann Broch, Friedl Benedikt oder – in ›Party im Blitz‹ besonders ungeheuerlich – Iris Murdoch. Der einzige Mensch, der von Elias Canetti uneingeschränkt und immerzu positiv gesehen wird, ist sein Bruder Georges, dessen langjährige gesundheitliche Probleme ihm große Sorgen bereiten und dessen Tod ihn in Verzweiflung stürzt. Das Ableben geliebter und geschätzter Menschen, eben von Georges, von Hera oder auch von Gerhard Fritsch, den Canetti bei einer Begegnung in der Österreichischen Gesellschaft für Literatur in Wien schätzen gelernt hat, lässt ihn resignieren: „Meine vollkommene Niederlage vor dem Tod nach so viel Jahren Kampf gegen ihn hat mich vernichtet“ (349). In diesen Momenten zeigt er sich von berührender Hilfslosigkeit.

¹¹⁾ Zit. nach HANUSCHEK, Canetti (= Anm. 1), S. 500.

¹²⁾ Zit. nach ebenda, S. 566. Hervorh. im Orig.

¹³⁾ Zit. nach dem Nachwort der Herausgeber, S. 371.

¹⁴⁾ Zit. nach ebenda.

¹⁵⁾ ELIAS CANETTI, Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937, München und Wien 1985, S. 99.

Im Übrigen ist es jedoch kein schmeichelhaftes Bild des Menschen Elias Canetti, das sich in diesen Briefen an Marie-Luise manifestiert: Er erweist sich als egozentrisch, herrsch- und eifersüchtig, von eingeschränkter emotionaler Intelligenz und von geradezu kleinbürgerlicher Geltungssucht.

Viel erfährt man aus dem Briefwechsel über den Charakter Canettis, wenig Handfestes jedoch über den Schriftsteller und seine poetologischen Vorstellungen, außer über (unausgeführte) Pläne, Kämpfe um Anerkennung sowie Aufführungs- und Publikationsmöglichkeiten. Interessant allerdings seine Begründung für das Bekenntnis zu österreichischer Literaturtradition. Er berichtet Marie-Luise von der Nobelpreisfeier:

Beim Bankett [...] hielt ich eine ganz kurze Rede auf deutsch, in der ich die Vier nannte, die in Wien von grösster [!] Bedeutung für mich waren und denen der Preis *vor* mir gebührt hätte: Karl Kraus, Kafka, Musil und Broch, wobei ich bei Broch nicht mehr so sicher bin, aber das wollte ich nicht sagen. So konnten die Österreicher doch fühlen, dass der Preis *ihrer* Literatur galt, was ja meiner ganzen Entwicklung als Schriftsteller nach stimmt. (338)

Wünschenswert, dass sich nach den Einblicken in den problematischen Charakter Elias Canettis, den der vorliegende Briefwechsel gestattet, das Augenmerk wieder mehr seiner „Entwicklung als Schriftsteller“ und seinem unbestritten außergewöhnlichen literarischen und essayistischen Werk, insbesondere aber auch dem „Zentralmassiv“ seiner Aufzeichnungen zuwendet.

Karl Bartsch (Graz)

GIULIA RADAELLI, Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann (= Deutsche Literatur. Studien und Quellen; Band 3), Berlin (Akademie-Verlag) 2011. 302 S.

Diese für den Druck überarbeitete Bonner Dissertation, auf die ich durch einen Hinweis Giulia Cantaruttis aufmerksam geworden bin, verbindet einen umfassenden Obertitel mit einem recht punktuellen Untertitel. Im Unterschied zu manchen anderen Karriereschriften mit ähnlicher Präsentation versteht die Verfasserin den Ersteren aber nicht nur als Lockmittel für den Leser, sondern sucht der Makro- und Mikroskopie dadurch gleichermaßen gerecht zu werden, dass sie ihre beiden germanistischen „Fallstudien“, die Einzelanalysen von Canettis Reisebericht >Die Stimmen von Marrakesch< und Bachmanns Erzählung >Simultan<, von vornherein als Metonymie des ganzen Problemfelds anlegt, soweit das möglich ist, und ihnen gleichgewichtig allgemeine Überlegungen zur Mehrsprachigkeit mit vielen weiteren Textbeispielen gegenüberstellt. Der Perspektivenwechsel zwischen Ober- und Untertitel durchzieht den gesamten Text in einer ungewöhnlichen, den auf strikte Monothematik ausgerichteten Leser vielleicht etwas verstörenden, aber letztlich sehr fruchtbaren Weise. Tektonisch zeigt sich der doppelte Fokus nach einer gemischten Einführung in beide Bereiche (Kap. 1) im Alternieren von allgemeinen, tendenziell systematisierenden Abschnitten (Kap. 2, 4 und 6) und den dazwischen eingelagerten Modellanalysen (Kap. 3 und 5).

1. Erklärter Gegenstand der Untersuchung ist die Mehrsprachigkeit literarischer Texte, also weder die von Autoren noch die von gesellschaftlichen Gruppen, und zwar grundsätzlich im vollen Begriffsverständnis von Abstandssprachen, nicht wie in der Bachtin-Tradition von bloßen innersprachlichen Varietäten. Einleitend präsentiert und begründet die Verf. nach einem ersten Überblick über die Geschichte der mehrsprachigen Literatur und allgemeinen Informationen über eine ganze Reihe benachbarter Fragestellungen – die Sprachwahl von Autoren angesichts der jeweils geltenden Hierarchie der Literatursprachen, Weltliteratur-Konzepte, Ideen zur Universalsprache und anderes – ihre beiden Texte als literarische Repräsentationen zweier unterschiedlicher lebensweltlicher Phänomene: einer Diglossiesituation (Marokko 1954) und einer exzessiven individuellen Mehrsprachigkeit, überdies in zwei verschiedenen Gattungen und Personalstilen.

2. Der für die Untersuchung folgenreichste Parameter des allgemeinen Beschreibungsmodells zur Erfassung des im Haupttitel genannten Gegenstands, der ja weit über die beiden Fallstudien hinausreicht, ist die Kategorie der „Wahrnehmbarkeit“, d. h. die Unterscheidung zwischen „manifeste“ und „latente“ Mehrsprachigkeit literarischer Texte. Den letztgenannten Begriff verwendet die Verf. zur Bezeichnung formal einsprachiger Werke, bei denen aber andere Sprachen „unterschwellig vorhanden“ (61) sind, indem der Text sich als Übersetzung aus anderen Sprachen vorstellt und seine eigene oder eine andere Mehrsprachigkeit auch theoretisch reflektiert.¹⁾

3. Warum diese auffällig stark ausdifferenzierte Kategorie eingeführt wird, wird dem Leser gleich in der ersten Fall-Untersuchung über Canettis ›Marrakesch‹-Buch klar, das mit seinen nur geringfügigen französischen und fast gänzlich fehlenden dialektal-arabischen Elementen an der Textoberfläche bei engerer Begriffsdefinition für die Fragestellung wenig ergiebig wäre, aber die Mehrsprachigkeit öfter thematisiert, bei dem auch vom Autor unverstandenen Arabischen vor allem den Sprachklang, eben die *Stimmen* des Titels, die dann von ihm in der Reflexion *irgendwie* semantisiert werden. Wenn die Verf. als Hauptgrund für das Stehenlassen einiger französischer Personenreden im O-Ton die „Erinnerungstreue“ (91) nennt, so verweist sie damit dankenswerterweise darauf, dass wir es hier mit einem im Kern faktualen Bericht und nicht mit einer fiktionalen Erzählung zu tun haben, wie stark immer die ursprünglichen Reiseeindrücke sekundär literarisch überarbeitet sein mögen – ein kategorialer Unterschied, der bei der Funktionsanalyse mehrsprachiger Texte unbedingt zu berücksichtigen ist.

4. Es folgen allgemeine narratologische und literaturpsychologische Überlegungen zum Sprachwechsel in Figuren- und Erzählerrede, und dies sowohl aus der Sicht des Lesers (dessen Sprachkompetenz als entscheidender Rezeptionsparameter vielleicht noch ein etwas stärkeres Gewicht verdient hätte) wie aus der des Autors, der die fremden Stimmen nach den in Genettes ›Discours du récit‹ aufgezählten Verfahren auf verschiedene Weise verschriftlichen kann, wobei für die Verf. eben nicht nur das Zitat der direkten Originalrede literarische Mehrsprachigkeit erzeugt.

¹⁾ So verstehe ich jedenfalls das Bedingungsgefüge, das im Original wie folgt lautet: „Dies trifft (1) bei den meisten Übersetzungen zu, (2) wenn – ohne dass dabei ein impliziter Übersetzungsvorgang stattfände – auf andere Sprachen verwiesen wird und (3) wenn der Text eine Sprachreflexion beinhaltet, die seiner eigenen (auch nur potentiellen) oder einer geschilderten Mehrsprachigkeit gilt“ (S. 61f.). Wird hier nicht eher ein *expliziter* Übersetzungsvorgang in die Fremdsprache negiert? Das *und wenn* der 3. Teilbedingung bedeutet wohl *und wenn zugleich*, ist also eine weitere Restriktion, nicht eine Alternative.

5. Im Bachmann-Kapitel spielt naturgemäß die mehrsprachige Textoberfläche mit ihren zahlreichen formal unmarkierten und textintern auffällig unmotiviert wirkenden Sprachwechsellern zwischen der deutschen Trägersprache und den englischen, französischen, italienischen, russischen und spanischen Einsprengeln in der Figurenrede der Dolmetscher-Protagonistin Nadja und ihres Geliebten eine viel größere Rolle; eine Erzählerinstanz ist kaum feststellbar, sodass der Narratologe F. K. Stanzel hier sogar explizit den Reflektormodus angesetzt hat. Manches sieht nach einer Berufsdeformation Nadjas aus, die mit einer Abwehr der Muttersprache einhergeht. Die Untergangsstimmung wird immer dominanter, aber Nadja findet zum Leben und zu einem neuen Verhältnis gegenüber ihrer Muttersprache zurück. Die Verf. präsentiert eine hochdifferenzierte, textlich gut begründete und in sich stimmige psychoanalytische Deutung dieses Falls einer pathologisch gewordenen Mehrsprachigkeit als Trauma einer früheren Liebesbeziehung einschließlich seiner Überwindung.

6. Von diesem Beispiel ausgehend, behandelt das fremdsprachenpsychologische und sprachdidaktische Schlusskapitel die komplexe Stellung der Muttersprache und der auf sie gegründeten Identität in einem mehrsprachigen Individuum, und zwar nun durchaus in einem lebensweltlichen Sinn. Herangezogen werden sowohl neurologische und kognitionswissenschaftliche Untersuchungen als auch sprachwissenschaftliche Theoreme und Erfahrungsberichte. Literarische Zeugnisse zur ‚Sprache der Literatur‘ als Fremdsprache in der Muttersprache im Sinn einer Abweichungsästhetik und damit als Überwindung der Dichotomie von ‚eigen‘ und ‚fremd‘ sind hier nur in einem kurzen Exkurs (6.3) eingefügt, in dem eine bestimmte Art von Mehrsprachigkeit als charakteristische Sprachsituation des Dichters verstanden wird. Die Untersuchung schließt mit einem Abstract der wesentlichen Befunde und einem umfangreichen Literaturverzeichnis.

Wie schon eingangs angedeutet, sind hier Tiefe und Weite in einer eigentümlichen Weise getrennt, werden aber sekundär wieder miteinander verbunden. Die Tiefe wird vor allem durch die beiden Textanalysen vertreten, wobei ich den Schlussabschnitt der zweiten (5.9) aufgrund seiner Dichte und Überzeugungskraft für ein kleines Meisterwerk halte, die Weite zunächst durch die systematisierenden Zwischenkapitel, deren allgemeine Aussagen teilweise an die Analysen anschließen, aber weit darüber hinausgehen. Da die eigentliche Textbasis ausgesprochen klein ist und bei weitem nicht alles illustrieren kann, was in den Systemkapiteln behandelt wird, werden deren Theoreme zusätzlich durch sprachlich und historisch breit gestreute weitere Textbeispiele mit kürzeren Analysen illustriert. Diese außerordentlich vielfältigen Belege, denen offenbar die Aufgabe zufällt, Systematik und Textanschauung stärker zu verzahnen, sind zum Teil wohl über die Sekundärliteratur vermittelt, werden aber nach den Originaltexten oft weiter verfolgt und klug kommentiert; sie wachsen sich gelegentlich sogar zu kleinen Exkursen aus. Dass sie im Unterschied zu den beiden Haupttexten weitgehend kontextfrei präsentiert werden müssen, ist in der (wie auch immer zustande gekommenen) dualen Anlage der Arbeit begründet. Dem Eindruck einer gewissen Heterogenität der Sekundärbelege aus dem „offenen Beispielfeld“ (124) steht immerhin ein unbestreitbarer Anschauungs- und Erkenntnisgewinn gegenüber, der alles in allem wohl höher zu veranschlagen ist.

Weit ist die Arbeit auch insofern zu nennen, als sie in ihrem Verlauf von der Untersuchung der Mehrsprachigkeit literarischer Texte und ihrer Funktion auf Nachbargebiete wie die Erzähltheorie, die Literaturpsychoanalyse, die Leseforschung, die Spracherwerbtheorie und manches andere ausgreift. Auch ein Gutteil dieser allgemeinen Reflexionen kann am kleinen Sample der Fallstudien nur unzureichend illustriert werden, deshalb sind auch hier die zusätzlichen Belege und Zeugnisse hilfreich.

Im Canetti-Kapitel werden die wenigen fremdsprachigen ›Marrakesch‹-Stellen mehrfach durch Rückgriff auf Belege aus der Kindheitsautobiographie und den aphoristischen Aufzeichnungen ergänzt. Vor allem impliziert aber die hier stark gewichtete „latente“ Mehrsprachigkeit eine beträchtliche Ausweitung des Objektbereichs. Mancher Kritiker, der ein größeres Sample fremdsprachengesättigter Texte zu analysieren hat, dürfte wohl zögern, dieses Phänomen generell der Mehrsprachigkeit zuzuschlagen, weil nach den hier genannten Kriterien allzu leicht bloße *inquit*-Formeln mit Angabe der dabei benutzten Fremdsprache als Indiz für diese Variante angesehen werden könnten und sich so das relative Gewicht mehrsprachiger Texte gegenüber einsprachigen entgegen dem Wortsinn des Terminus beträchtlich vergrößern würde. Es handelt sich hier strenggenommen ja eher um innerliterarische Thematisierung der Mehrsprachigkeit (*telling*) als um diese selbst (*showing*).

Die Tatsache, dass der latenten Mehrsprachigkeit aufgrund des Canetti-Texts ein größeres Gewicht beigelegt wird als in anderen Arbeiten, erinnert vor allem daran, dass Begriffe, Definitionen und Taxonomien immer in Relation zu den Texten zu sehen sind, an denen sie gewonnen werden. Dementsprechend gilt manches, was in Kapitel 4 über das Verhältnis von Figuren- und Erzählerrede gesagt wird, so plausibel es für diesen Text ist, kaum für sämtliche Beispiele literarischer Mehrsprachigkeit, die in der Forschung als solche behandelt worden sind. So gibt es etwa in der Joyce-Tradition, bei Cabrera Infante und manchen anderen in reichem Maß fremdsprachig durchsetzte Erzählerreden, die sich nicht einfach als Zitate von Figurenreden deuten lassen. Und dass die ludische Funktion der Mehrsprachigkeit hier ganz zurücktritt, dürfte damit zusammenhängen, dass die wesentlichen Erkenntnisse aus traditionell mimetischer Erzählliteratur mit Reflexionsprosa-Elementen hergeleitet sind. Wer Mehrsprachigkeit in der Lyrik oder in stärker klangspielerischer Prosa – etwa bei Julián Ríos, Sanguinetti oder Maurice Roche – analysiert, wird hier vielleicht die Gewichte etwas anders setzen.

Der Analyseabschnitt 5.9 ist neben seinen hermeneutischen Qualitäten auch eine Art Exkurs zum Thema ‚Freud als Mehrsprachigkeits- und Übersetzungsforscher‘. Diese vielleicht vom Band ›La Babele dell’inconscio‹ angeregte Interpretationslinie ist insofern bemerkenswert, als von Bachmann selbst zahlreiche negative Äußerungen zu Freuds Theorien und Heilungsansätzen überliefert sind. Dabei wird natürlich der Terminus ‚Sprache‘ (und mit ihm das von ihm begrifflich abgeleitete Freud-Thema) hier wie auch anderweitig – am deutlichsten in den Abschnitten über die Sprache der Liebe (5.5) und die Literatur als Fremdsprache (6.3) – erkennbar metaphorisch gebraucht.

Damit gehört auch dieser Exkurs in die Dynamik der Amplifikation des Objekts, wie sie für diese Untersuchung charakteristisch ist: Es wird zunächst definitorisch ein strenger Begriff von literarischer Mehrsprachigkeit eingeführt, dann aber manches von dem damit Ausgeschlossenen als *praeteritio* oder auch ganz offen als Nachbarphänomen *doch* behandelt, ob durch die Ausweitung auf die latente literarische Mehrsprachigkeit oder auf die biographisch-lebensweltliche, auf bloß innersprachliche Varietäten statt der ursprünglich gemeinten Abstandssprachen oder eben auf eine metaphorische zweite „Sprache“ wie die des Traums, der Liebe oder der Dichtung. Dies soll hier nicht kritisiert, sondern nur zum Verständnis des Verfahrens festgestellt werden.

Die Verf. dieser Untersuchung stellt hohe Selbstansprüche, ist außerordentlich breit gelesen und mehrsprachig kompetent (nach meinen Erfahrungen eine in der deutschen Germanistik nicht eben häufige Tugend). Sie erweist sich als differenziert argumentierende, assoziationsreiche und sprachempfindliche Interpretin, die sich von Ausdruckspatterns

weitgehend fernhält. Sie beherrscht zudem die Technik der diskursiven Überleitung, was der Homogenisierung der *membra disiecta* ihrer Arbeit sehr zugute kommt.

Schließlich ist sie bei aller Theoriefreude kritisch gegenüber *strong statements* aller Art, dogmatischen Funktionszuschreibungen ebenso wie Obsoletheitserklärungen, und greift gern auf die Zeugnisse älterer Sprachtheoretiker aller möglichen Couleur – von Humboldt, Schopenhauer und Nietzsche bis zu Heidegger, Wittgenstein und Benjamin – zurück. Sie kennt die einschlägige Sekundärliteratur, nicht nur die zur Mehrsprachigkeitsforschung, gut und zitiert sie reichlich, manchmal überreichlich. Besonders anregend waren für sie bei der Mehrsprachigkeitsthematik offenbar die Arbeiten der Bochumer Komparatisten und Obendiek; auch Bachtin, Ricœur und Genette werden fruchtbar eingesetzt. Noch unbekannt war ihr bei der Ausarbeitung wohl die Untersuchung ›Global playing in der Literatur‹ von Elke Sturm-Trigonakis (2007), deren Rezeption angesichts ihrer eigenen ästhetischen Prämissen mich doch interessiert hätte.

Hier noch ein paar Bemerkungen zu Details: Wenn es in Kapitel 4 heißt, bei der Lektüre erfahre der Leser den „Lautleib“ der fremden Sprache (128), so ist doch daran zu erinnern, dass der einer Fremdsprache Unkundige (sofern der Autor nicht wie Canetti gelegentlich beim Arabischen eine rudimentäre Lautschrift verwendet) aufgrund der ihm unbekanntenen Notationskonventionen sich nur einem „Buchstabenleib“ gegenüber sieht, über dessen Klangwirkung er allenfalls phantasieren kann. – Nicht ganz klar ist mir geworden, nach welchen Kriterien die Verf. fremdsprachige Theoretiker bald in der Originalsprache, bald in deutscher Übersetzung zitiert. – Das Literaturverzeichnis scheint leider von einem Computerprogramm in alphabetische Ordnung gebracht worden zu sein. Anders sind befremdliche alphabetische Einordnungen wie Bubers Bibelübersetzung *Die Schrift* unter *Die...* oder englische Sachtitel unter *The...* nicht zu erklären. – Ein bisschen aufgebläht wird der Band dadurch, dass alle bibliographischen Angaben *in extenso* zweimal erscheinen: einmal in den Fußnoten, dann erneut im Literaturverzeichnis. Aber das war vermutlich eine Vorgabe, die die Verf. nicht selbst zu verantworten hat. Die wenigen Verschreibungen sind vernachlässigenswert.

Schließlich ist mir eine eigentümliche Zweiteilung der verwendeten Literatur aufgefallen: Im Literaturverzeichnis erscheinen die Namen Agamben, Bachtin, Barthes, Benjamin, Bourdieu, Butler, Deleuze, Derrida (besonders reichlich), Foucault, Freud, Gadamer, Guattari, Heidegger, W. v. Humboldt, Kant, Luhmann, de Man, Nietzsche, Ricœur, Rorty, Saussure und Schopenhauer unter den ‚Quellen‘, andere Theoretiker (durchaus nicht nur solche zur Mehrsprachigkeit) dagegen unter ‚Forschungsliteratur‘. Wenn dahinter der Versuch stehen sollte, die „erkenntnisleitenden Begründungstexte“²⁾ irgendwie von der Sekundärliteratur im engeren Sinn zu trennen, so könnte ich auch das nur klarsichtig nennen.

Fazit: Eine bei aller Eigenwilligkeit der Anlage ungemein facettenreiche und ergiebige Untersuchung. Ich habe das Buch mit Erkenntnisgewinn und Vergnügen gelesen und bin auf weitere Arbeiten der Verf. gespannt.

Werner Helmich (Graz)

²⁾ Vgl. Rez.: Vom Tunnelblick. Über den Umgang der romanistischen Literaturwissenschaft mit ihren erkenntnisleitenden Begründungstexten, in: Semiotische Weltmodelle. Mediendiskurse in den Kulturwissenschaften. Festschrift für Eckhard Höfner zum 65. Geburtstag, hrsg. von HARTMUT SCHRÖDER und URSULA BOCK, Berlin 2010, S. 257–275.

MATTHIAS FREISE unter Mitarbeit von KATJA FREISE, Slawistische Literaturwissenschaft. Eine Einführung, Tübingen (Narr) 2012, X + 342 S.

Der von Matthias und Katja Freise vorgelegte Band schließt insofern eine beträchtliche Lücke, als die slawistische Literaturwissenschaft anders als etwa die Germanistik, die Romanistik oder die Anglistik bis dato ohne speziell für ihren eigenen Fachbereich konzipierte Einführung auskommen musste. All jene, die für die entsprechenden akademischen Lehrveranstaltungen verantwortlich zeichnen, waren von daher bislang gezwungen, entweder Einführungen in andere Philologien für einen slawistischen Kontext entsprechend zu modifizieren oder aber ihre Unterrichtsmaterialien selbst zusammenzustellen. Schon allein unter diesem Gesichtspunkt kann das Erscheinen des hier referierten Bandes nur begrüßt werden, obwohl bereits dessen unmittelbarer Beginn zu entschiedenem Widerspruch herausfordert: Freise legt seiner Einführung in methodologischer Hinsicht durchaus nachvollziehbar mit Roman Jakobsons Definition der poetischen Funktion der Sprache sowie Jan Mukařovskýs Modell der ästhetischen Funktion jene Ansätze slawischer literaturwissenschaftlicher Theoriebildung zugrunde, die sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts als besonders relevant erweisen sollten, artikuliert dies in seinem Vorwort (IX) aber reichlich apodiktisch wie folgt: „Wir Slawisten sind der Überzeugung, dass die funktionale Untersuchung eines Textes die Grundlage für jede literaturwissenschaftliche Methode ist – sei sie feministisch, postkolonial oder dekonstruktivistisch.“ Nun würde man in diesem Zusammenhang gerne wissen, wer konkret Matthias Freise dazu ermächtigt hat (noch dazu in einer rein männlichen, politisch höchst unkorrekten Form), für seinen gesamten Fachbereich zu sprechen; daneben wäre man neugierig, wie der Brückenschlag vom strukturalistisch konzipierten Funktionsgedanken zu den sämtlich poststrukturalistisch ausgerichteten Theoremen etwa von Judith Butler, Homi Bhabha oder Paul de Man in concreto zu leisten wäre – angesichts von Paul de Mans Postulat der prinzipiellen ‚Unlesbarkeit‘ jedes literarischen Textes eben gerade aufgrund von dessen primär nicht funktionaler, sondern rhetorischer Verfasstheit tun sich hier doch größere Zweifel auf.

Erfreulicherweise lässt Verf. danach den apodiktischen Tonfall zur Gänze hinter sich und konzentriert sich auf insgesamt höchst beachtlichem Niveau auf das eigentliche Anliegen seiner Monographie, deren erstes Kapitel dann die verschiedenen prinzipiellen Möglichkeiten, sich wissenschaftlich an einen literarischen Text anzunähern, umreißt und in diesem Zusammenhang die zuvor erwähnten strukturalistischen Ansätze von Jakobson und Mukařovský näher vorstellt. In Bezug auf Jakobson beruft sich Verf. dabei auf dessen grundlegenden Aufsatz ›Linguistics and Poetics‹ (1960), in dem (neben der Definition der poetischen, auf die Mitteilung als solcher orientierten Funktion der Sprache) auch das Generieren von Äquivalenzen als zentrales Movens der Textproduktion beschrieben wird; insbesondere dieses Äquivalenzprinzip erweist sich in weiterer Folge als zentrale, den gesamten Band hindurch beibehaltene methodologische Prämisse von Freises Darstellung. Gerade im Zeichen literaturwissenschaftlicher Theoriebildung in einem spezifisch slawistischen Kontext wird man dieser Entscheidung durchaus zustimmen, gleichzeitig aber bedauern, dass in Freises Darstellung im Vergleich zu Jakobson Jurij Lotmans nicht minder relevanter semiotischer Ansatz doch etwas zu kurz kommt: So findet etwa Lotmans Studie ›Struktura chudožestvennogo teksta‹ [Die Struktur des künstlerischen Textes] aus dem Jahr 1970, die Generationen von Studierenden der Slawistik erste Orientierung geboten hat, erst im letzten Kapitel der Arbeit Erwähnung.

Die darauffolgenden, insgesamt dreizehn Abschnitte von Freises Studie sind dann in signifikantem Kontrast zu anderen Einführungen nicht nach literarischen Gattungen oder theoretischen Ansätzen gegliedert, sondern generieren aufgrund ihres primär historisch-komparatistischen Aufbaus in letzter Konsequenz eine diachron ausgerichtete vergleichende Geschichte der slawischen Literaturen, die von dem mit der Mission von Kyrill und Method verbundenen Beginn slawischer Schriftlichkeit im 9. Jahrhundert bis in die Postmoderne unserer Gegenwart reicht. Konkret sind die einzelnen Kapitel zwei bis sieben zunächst dem Mittelalter, der Renaissance, dem Barock, dem Klassizismus, dem Sentimentalismus und der Romantik gewidmet; danach erfolgt insofern eine deutlich sichtbare Verdichtung der Darstellung, als der Realismus über die Problemstellungen von Linearisierung und Sequenzierung des literarischen Textes sowie die Textinterferenz als „Trumpfkarte des Realismus“ in gleich zwei Abschnitten (Kap. 8 und 9) thematisiert und die einzelnen Strömungen des 20. Jahrhunderts im Anschluss daran wesentlich genauer abgehandelt werden als die früheren Epochen – dem Symbolismus der Jahrhundertwende, der futuristischen Avantgarde, dem Weg des Dramas in die Moderne, der ornamentalen Prosa und der mit dieser Ausformung der russischen Literatur der 1920er-Jahre kausal verbundenen Skaz-Technik sowie Postmoderne und Akmeismus (die letzten beiden dann ziemlich unmotiviert in umgedrehter, a-chronologischer Reihenfolge zusammengezogen) sind Kapitel 10 bis 14 gewidmet. Der innerslawisch-komparatistische Ansatz ist dabei insofern gewährt, als Freise entsprechend seiner eigenen wissenschaftlichen Ausrichtung primär Textproben aus der russischen, polnischen und tschechischen Literatur bietet, aber gerade auch dort, wo es literaturgeschichtlich geboten ist, die serbische und kroatische Literatur entsprechend mit einbezieht (so etwa die serbischen, von Vuk Karadžić gesammelten Heldenlieder des Mittelalters oder die kroatische Literatur der Renaissance und des Barock) und vereinzelt auch ukrainische bzw. bulgarische Textbelege jeweils mit deutscher Übersetzung anführt. Am Schluss jedes Kapitels findet sich eine knappe Bibliographie, eine Reihe von (überwiegend leider sehr klein in Schwarz-Weiß gehaltenen, schlecht reproduzierten und daher kaum zu entziffernden) Illustrationen bereitet den Band auch in intermedialer Weise entsprechend auf.

Als Resultat dieses von Verf. gewählten, durchgängig beibehaltenen chronologisch-komparatistischen Ansatzes gerät Freises Einführung freilich implizit in Gefahr, unversehens in ein prinzipiell anderes Register, nämlich jenes der vergleichenden Geschichte der slawischen Literaturen, wie sie paradigmatisch etwa von Dmitrij Tschizewskij 1968 vorgelegt wurde, überzuwechseln und so ihren einführenden Charakter auf methodologischer Ebene zu verlieren – dies nicht zuletzt auch deshalb, da einige der von Freise ausgewählten, bisweilen in recht umfangreichen Auszügen präsentierten Textproben literaturgeschichtlich zwar nicht uninteressant sein mögen, den für eine Einführung zu erwartenden paradigmatischen Charakter jedoch vermissen lassen. Als entsprechende Beispiele in diesem (eben auf die Literaturgeschichte verweisenden) Kontext können etwa die drei Seiten umfassende Darstellung der Mystifikation um den angeblichen kroatischen Renaissanceautor Andrija Čubranović (63–66) oder der lange Auszug aus Stanisław Wyspiańskis extrem stark an die polnische Geschichte gebundenem Drama ‚Warszawianka‘ [Die Warschauerin] (285–294) dienen, die beide für Studierende anderer slawistischer Fächer wohl nur sehr bedingt von Interesse sein dürften (auch der an sich ausgesprochen konzise Einschub zum Märchen in Kapitel 6 wäre in diesem Zusammenhang zu nennen).

Welche Schritte unternimmt Matthias Freise nun, um diese Gefahr des ungewollten Abgleitens seiner Einführung in Richtung Literaturgeschichte zu verhindern? Soweit er-

kennbar, wären hier drei von ihrer Relevanz her unterschiedlich zu gewichtende und auch in verschiedenem Maß gelungene Techniken der Darstellung zu erwähnen: Am wenigsten überzeugend, weil letztlich gegen den grundlegend diachron gehaltenen Ansatz der Gesamtkonzeption des Bandes gerichtet, scheint der Versuch, ebendiese Diachronie durch literaturgeschichtlich nicht zur jeweils gerade referierten Epoche passende Textbeispiele wieder zu suspendieren; auch wenn Freise in seinem Vorwort explizit auf diese Vorgehensweise Bezug nimmt und sie mit der Absicht begründet, auf diese Weise die Überzeitlichkeit bestimmter literarischer Verfahren zu dokumentieren (IX), so drängt sich umgekehrt doch die Frage auf, ob etwa der Rekurs auf Jan Kochanowskis polnisches Renaissancedrama ›Odprowa posłów greckich‹ [Die Abfertigung der griechischen Gesandten] im Kapitel zum Drama in der Moderne (304) gerade bei der Leserschaft einer Einführung nicht eher Verwirrung denn Erkenntnis stiftet. Wesentlich einsichtiger scheint demgegenüber die gut gemachte, auch typographisch entsprechend veranschaulichte didaktische Aufmachung des Bandes, die durch eine Vielzahl von unmittelbar an die angeführten Textbeispiele geknüpften, sinnvoll gewählten Aufgaben und Fragestellungen dokumentiert ist. Auf diese Weise tritt der literaturgeschichtliche Konnex der von Freise ausgewählten Primärtexte dann doch wiederum ein Stück weit zugunsten des didaktischen Charakters des Bandes zurück (freilich sei an dieser Stelle nicht zuletzt vor dem Hintergrund eigener Erfahrungen des Rezensenten die Frage erlaubt, ob sich angesichts dieser stark verdichteten, Literaturgeschichte und Literaturtheorie gleichermaßen berücksichtigenden Darstellung auch jedes der vierzehn Kapitel tatsächlich zur Gänze in einer einzelnen Vorlesungseinheit unterbringen lässt).

Von entscheidender Bedeutung scheint schließlich auch der Umstand, dass es Verf. gelingt, in das diachron-literaturgeschichtlich ausgelegte Gerüst seiner Darstellung an jeweils sinnvoll gewählter Stelle jene grundlegenden Informationen zu Lyrik, Prosa und Drama einzufügen, die man von einer Einführung in die Literaturwissenschaft erwarten darf. So stellt Freise beispielhaft das tonische Verssystem gleich in Kapitel 2 in Verbindung mit der altrussischen Bylinendichtung vor, das syllabische dann einen Abschnitt später anhand der polnischen und kroatischen Renaissancelyrik und das syllabotonische System schließlich in Verbindung mit dem russischen Klassizismus. Ähnliches gilt analog für den Bereich der Narratologie, in dem sich Freise vorrangig auf die entsprechenden Modelle von Wolf Schmid und Gérard Genette stützt und sehr genau die verschiedenen Ausformungen der Erzählerinstanz sowie die Generierung des Erzähltextes referiert, oder auch für das Drama, für das neben den traditionellen Konzeptionen etwa auch auf Volker Klotz' Unterscheidung zwischen offenem und geschlossenem Drama verwiesen wird. Zusätzlich finden sich über den Band verteilt auch Abschnitte zur Tropik (mit Schwerpunkt Metapher und Metonymie) oder zu den formalistischen Begriffen der Verfremdung und des künstlerischen Verfahrens, wobei die dadurch generierte methodologische Komponente von Freise durch längere beispielhafte Auszüge aus ausgewählten slawistischen Monographien, wie etwa aus Erika Grebers ›Textilen Texten‹ oder aus Aage A. Hansen-Löves Studie zum russischen Symbolismus, noch weiter verstärkt wird. All die zuvor erwähnten Punkte resultieren zusammengenommen in letzter Konsequenz darin, dass der didaktisch-einführende Charakter der Darstellung (auch im Zeichen eines Arbeitsbuchs für Studierende) trotz aller Nähe zur Literaturgeschichtsschreibung dann doch durchgehend gewahrt bleibt.

Kritisch zu vermerken wären in diesem Zusammenhang nichtsdestoweniger zwei wesentliche Defizite des Bandes einmal in Bezug auf dessen methodologische Konzeption und dann in Richtung der formalen Gestaltung: Matthias Freises Bestreben, eine

Einführung eben genau in die slawistische Literaturwissenschaft und deren spezifisches theoretisches Instrumentarium zu gestalten, erscheint so lange methodologisch abgesichert, als Freise einerseits auf die Geschichte der slawischen Literaturen als *Gegenstand* und andererseits auf die im Kontext der Slavia erstellten theoretischen Modelle (Šklovskij, Jakobson, Mukařovský, Lotman) als *Methode* der Textanalyse rekurriert; dieser Ansatz wird aber in dem Moment höchst problematisch, in dem die so gewonnene Fokussierung mit der weitgehenden Ausblendung all jener methodologischen Ansätze erkauft wird, die auf den ersten Blick zwar außerhalb der Slavia positioniert sein mögen, aber dessen ungeachtet tief in diese hineinwirken. Dies betrifft im Fall des vorliegenden Bandes einmal beinahe durchgehend alle rezenteren literaturwissenschaftlichen Ansätze jenseits des Strukturalismus, wie etwa die Dekonstruktion. Man muss beileibe kein Adept der gegenwärtigen Hochkonjunktur Jacques Derridas im akademischen Betrieb sein, um dennoch die Ansicht zu vertreten, dass auch Studierende der Slawistik mindestens mit den Grundlagen von Derridas „différance“ vertraut sein sollten; noch gravierender scheint aber das fast vollständige Ausblenden der gesamten antiken Poetik und Rhetorik, allen voran der Poetiken des Aristoteles und des Horaz (inklusive der an diese Texte geknüpften zentralen ästhetischen Termini, wie etwa der Mimesis). Dieses künstliche Herausschneiden der slawistischen Tradition aus einem größer gefassten, gesamteuropäischen Zusammenhang nötigt Freise dann zwangsläufig dazu, passagenweise missverständlich zu formulieren und bestimmte Phänomene für den rein slawischen Kontext als Innovation zu kennzeichnen, die in größerem Maßstab betrachtet aber de facto keine sind; als augenfälligstes Beispiel in dieser Hinsicht mag vielleicht die für den Klassizismus in Anschlag gebrachte Formulierung „es schlägt mit anderen Worten die Stunde der präskriptiven Poetik“ (93) dienen, die (gerade einer weniger informierten Leserschaft) ein Verständnis von Literatur als Novum suggerieren mag, das tatsächlich aber eben schon von Aristoteles und Horaz geprägt wurde.

Der zweite, wahrscheinlich vom Verlag zu verantwortende Kritikpunkt betrifft die äußere Gestaltung des (im Übrigen mangelhaft gebundenen) Buches: Die deutschen Übersetzungen der etwas umfangreicheren slawischen Belegtexte sowie Register und Bibliographie wurden ohne erkennbaren Grund aus dem Band heraus auf eine verlags-eigene Homepage im Internet ausgelagert, sodass eine sinnvolle Nutzung des Bandes ohne Computer mit Netzzugang in Reichweite über weite Strecken nur eingeschränkt möglich ist. Die Gründe für diese Disposition im Umfang von geschätzten fünfzig Seiten sind von außen her kaum nachvollziehbar. In umgekehrter Weise ließe sich im Zeichen des gerade zuvor Angemerkenen freilich auch fragen, warum Freise dann nicht gleich auch Puškins Erzählung ›Vystrel‹ [Der Schuss] sowie den erwähnten Ausschnitt aus Wyspiańskis ›Warszawianka‹ in das Netz ausgelagert und die dadurch freiwerdenden siebzehn Seiten etwa für ein vorgeschaltetes Kapitel über die antiken Grundlagen von Rhetorik und Poetik genutzt hat. Zusätzlich dazu wäre noch eine insgesamt nicht unbeträchtliche Anzahl von Verschreibungen zu erwähnen, wie etwa „Mallarmée“ (77) oder „Ronan“ (recte „Ronen“, 334) sowie Fehler in der Transliteration aus dem Russischen und Serbischen, wie etwa „Ilja“ (recte „Il’ja“, 32), „Pilnjak“ (recte „Pil’njak“, 273 bzw. 314) oder „Karadzić“ (133), die insbesondere auch das ausgelagerte Register betreffen, wo an mehreren Stellen das russische Weichezeichen falsch transliteriert wurde („Babel“ statt recte „Babel“, analog dazu auch „Gogol“, „Igor“, „Prozračnosť“, „Smert“, „Step“, „Učitel“ und „ves“); wieso sich Freise im Falle Fedor Dostoevskijs durchgehend für die Schreibung „Dostojevskij“ entschieden hat, bleibt unklar, zumal er gleichzeitig (korrekt) die Form „Cvetava“ verwendet. Die teilweise Auslagerung der deutschen Übersetzungen in das Internet dürfte wohl auch

dafür verantwortlich gewesen sein, dass sich zu den Textproben von Milan Kundera und Fedor Sologub (71 bzw. 226) überhaupt keine Übersetzungen finden. Alle diese Monita sollten im Falle einer Neuauflage des Bandes korrigiert werden, wobei Analoges an einzelnen Stellen auch für die deutschen Übersetzungen zu überlegen wäre. Ist Matthias Freise bei seinen Übertragungen nämlich in der Regel mit Erfolg um eine sprachlich präzise und daher auch als Lektürehilfe verwendbare Wiedergabe des Originals in deutscher Sprache bemüht, so erwecken die Nachdichtungen von Katja Freise an mehreren Stellen massive Zweifel: Wieso wurde in Fedor Tjutčevs Gedicht ›Silentium!‹ etwa der dort mehrfach wiederholte Imperativ „molči“ [schweig] ganz entgegen dem appellativen Titel des Textes mit „verschwiegen“ und das „Vierteljahrhundert“ („četvert' veka“) bei Aleksandr Blok als „zwanzig Jahre“ übertragen (226 bzw. 243)? Die zweimalige Wiedergabe von Bloks „Apotheke“ („apteka“) als „Dealer“ (243) scheint ebenfalls völlig unmotiviert.

Bei all den zuvor aufgelisteten Defiziten handelt es sich in letzter Konsequenz freilich um Kleinigkeiten; diese sollen keinesfalls den Blick auf die Gesamtleistung der hier besprochenen Publikation verstellen, die umso höher zu veranschlagen ist, als Matthias Freise bei der Konzeption seiner slawistischen Einführung ja lediglich auf vergleichbare Darstellungen für andere Disziplinen zurückgreifen konnte und insofern tatsächlich Pionierarbeit geleistet hat – Pionierarbeit, die per definitionem an einigen Stellen noch nachzubessern und zu ergänzen wäre. Der Band wird zweifellos all jenen, die ihre ersten Schritte auf dem Gebiet der slawistischen Literaturwissenschaft setzen wollen, wertvolle und zuverlässige Hilfestellung leisten, er lässt sich aufgrund der detailreichen und methodologisch ansprechenden Darstellung aber auch jenseits seines einführenden Charakters durchaus mit Gewinn lesen.

Stefan Simonek (Wien)

Tagungsbericht

ZENTRALEUROPÄISCHE REISEN Von der Frühen Neuzeit bis heute

Jahrestagung des Literatur- und kulturwissenschaftlichen Komitees der Österreichischen und der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 22. bis 24. September 2011, Wien.

Das ›Literatur- und kulturwissenschaftliche Komitee der Österreichischen und Ungarischen Akademie der Wissenschaften‹ fördert den wissenschaftlichen Nachwuchs im zentraleuropäischen Raum. Seine jüngst publizierten Tagungen waren den urbanen Milieus in Zentraleuropa und ihrer Mehrsprachigkeit gewidmet. Sie analysierten im Wesentlichen jene Heterogenität, die sich aus politischen Neuordnungen und einer langfristigen Migration ergab. Aus dieser Perspektive richtete 2011 das Thema der Veränderungen und Ausprägungen von Reisekultur den Blick auf die kulturellen Austauschprozesse im zentraleuropäischen Raum neu aus.

Eine Literaturwissenschaft, die narratologische und kulturwissenschaftliche Konzepte verbindet, interessiert sich schon seit einiger Zeit für die Beschreibung von Reisen, an denen sie Probleme interkultureller Begegnung ablesbar macht. Die Tagung richtete dieses Interesse auf einen Raum, den bisher die einschlägige Forschung noch weitgehend ausgespart hat: die Reisen, von denen auf der Tagung die Rede war, gehen von Zentraleuropa aus, sie bewegen sich durch diesen Raum oder suchen hier ihr Ziel.

Probleme kultureller Übersetzung sind für die Analyse von Reiseberichten zentral, unter anderem als Frage nach dem Wahrnehmungshorizont der jeweils Reisenden, als Frage nach ihrer Selbst- und Fremdkonstruktion. Schon ANDRÁS VIZKELETYS Eröffnungsvortrag über die ›Reise nach Magna Hungaria‹, in der Frater Julianus und seine Mitbrüder am Vorabend des Mongolensturms im 13. Jahrhundert die Wurzeln des Ungarntums im Osten suchen, machte die mythischen Voraussetzungen und Folgewirkungen mancher dieser Reisen deutlich. Wie unterschiedlich der fiktive Charakter dieser Konstruktionen des Eigenen und Anderen in Reiseberichten akzentuiert werden kann, entwickelten auch zwei Tagungsvorträge über Reisen am Ende des 17. Jahrhunderts, von denen der erste über fingierte Reisen sprach.

ORSOLYA LÉNÁRT analysierte die im „Ungarischen Kriegsroman“ geschilderte fiktive Reise des deutschen Barockschriftstellers Eberhard Werner Happel (1647–1690). Der Roman stützt sich, wie auch Happels andere Reiseberichte über Asien, Afrika und Spanien, ganz auf fremde Berichte, auf Flugschriften, Reiseberichte und Chroniken. Vergleicht man ihn allerdings mit Daniel Speers ›Ungarischem oder Dacianischem Simplizissimus‹, der sich auf reale Reiseerfahrung beruft, so drängt sich die Beobachtung auf, dass Happel das differenziertere und in mancher Hinsicht genauere Bild des Fremden entwirft.

PÉTER ÖTVÖS hingegen rekonstruierte das Bildungsideal, das eine real unternommene Reise zu dieser Zeit orientierte: Neun Jahre nach dem Tod Happels tritt der junge Graf Zsigmond Széchényi, der Großvater des späteren Gründers der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, seine „Kavalierstour“ an. Diese Reise führt ihn zuerst durch Ungarn und dann durch ausländische Städte, Höfe, Akademien und Universitäten. Sie ist ein Beispiel für ein verändertes, adeliges Bildungs- und Persönlichkeitsideal, das der Vater Széchényis

in begleitenden Reiseinstruktionen formuliert: Internationales Reisen und die Korrespondenz darüber wird für den aufgeklärten Adel zum Bestandteil eines didaktischen Konzepts.

Das Aufkommen des modernen Tourismus im 19. Jahrhundert macht dieses Bildungsideal des Bereist-Seins nicht nur allgemein, es koppelt auch Reisen und Konsum. Der kulturelle Austausch über das Reisen unterliegt damit ganz neuen Mechanismen, denen sich ein Großteil des Rests der Tagungsvorträge widmete. SZILVIA KOVÁCS etwa zeigte, wie die Vereinigung Budapests zur Hauptstadt 1873 und die dynamische Entwicklung seiner städtischen Infrastruktur schon extensiv in Medien wie Ansichtskarte und Reiseführer repräsentiert sind. Diese Medien strukturieren die Raumerfahrung in der Hauptstadt erzählerisch und formen ihr Gedächtnis mit. Sie beeinflussen aber auch belletristische Werke wie Gyula Krúdy's ›Die rote Postkutsche‹ oder Adolf Ágais Stadtmonografie ›Reise von Pest nach Budapest‹. PÉTER SZIRÁK verfolgte diese Entwicklung bis in die Zwischenkriegszeit, in der die Grenzen der Repräsentation von Ansichtskarte oder Reiseführer gerade in der Literatur wieder gesprengt werden, vor allem bei László Németh, Sándor Márai und Dezső Kosztolányi.

Der moderne Tourismus schafft hybride Räume, in denen sich Fremdes und Eigenes, scheinbar oder wirklich Authentisches und seine Mythisierung mischen. Es ist dies der Höhepunkt einer Entwicklung, in der Landkarten des Wissens- und Sehenswerten neu entworfen werden, die den überkommenen Verkehrswegen folgen und sie verlagern. Einen Beginn dieser Entwicklung beschrieb EDIT KIRÁLY am Beispiel der Schifffahrt: Als Schiffe der ›Ersten Donau-Dampfschiffahrts-Gesellschaft‹ 1835 das erste Mal die volle Strecke Wien–Konstantinopel befuhren, hält manch ein Reiseführer die Dampfschiffahrt auf der Donau für so bedeutend wie die Unabhängigkeit Griechenlands oder die „Auferstehung“ von Ägypten. Die Wahrnehmung eines Umbruchs bleibt auch in den folgenden anderthalb Jahrzehnten ein wichtiges Thema der Donau-Reiseberichte, in der das Dampfschiff Vehikel und zugleich Thema der sich rasant vermehrenden einschlägigen Reiseliteratur wird und dazu beiträgt, die Donau als Band zwischen Okzident und Orient wahrzunehmen. JOZEF TANCER führte für den Zeitraum des 19. Jahrhunderts weiter aus, wie eine noch wenig systematisch untersuchte Literatur die Donaureise beschreibt, indem sie Wahrnehmungspoetiken für Reiseerfahrungen entwickelt und Landschaften national kodiert.

Diese Tendenzen lassen sich zumindest teilweise analog zum Beispiel auch auf die Anfänge des touristischen Eisenbahnverkehrs im österreichischen Galizien übertragen: NADJA WECK stellte dazu zwei Reiseführer vor, die Mitte der 1880er-Jahre – fünfzig Jahre nach Baubeginn der ersten von Wien nach Galizien führenden Eisenbahnstrecke – herausgegeben werden. Hugo von Warmholz und Julius Jandaurek, Letzterer ein Gymnasiallehrer aus Lemberg, wähen sich dabei zu dieser Zeit bereits am Zenit des Eisenbahnzeitalters: Sowohl die Auswahl der geschilderten Dinge als auch die Art, sie zu beschreiben, zeigen aber ihre historische Position: Sie äußert sich sowohl im Herausbilden eines „panaromatischen Blicks“ (Wolfgang Schivelbusch) als auch in der romantisierenden Beschreibung von Landschaften, Städten und „ursprünglichen Volksstämmen“. Auch das wiederholt geschilderte „Sich-Einrichten“ im komfortablen Eisenbahncoupé und die Schilderung der neuen Architektur und Bauweise der Bahnhöfe sind Phänomene eines Übergangs.

Diese ästhetische Formierung und Ausrichtung des Blicks beim Reisen schützt vor einer Fremdheitserfahrung, die den westlichen Besucher im gleichen Raum noch knapp vor dem ersten Weltkrieg schockieren kann. Dies verdeutlichte STEPHANIE WEISMANN an Briefen, in denen jene Bertha Pappenheim, die als Anna O. aus Sigmunds Freuds ›Studien über Hysterie‹ bekannt ist, 1912 aus Polen, Galizien und Russland berichtet. Als

beherzte Aufklärerin innerhalb einer deutsch-jüdischen Frauenbewegung engagiert sich Pappenheim für Frauen in Polen, Galizien und Russland, von deren Lage sie sich durch Reisen ein persönliches Bild macht. Ihre Reisebriefe vermitteln daher ganz anders als Reiseführer zwischen persönlichem Eindruck und angestrebter Objektivität: So vergleicht etwa Pappenheim ihre eigene ‚Taubstummheit‘ im Ausland – die Unkenntnis der Landessprache – mit der ‚Sprachlosigkeit‘ ungebildeter Mädchen der Region – ihrem Analphabetismus – und berichtet von kulturellen Grenzerfahrungen und an sich selbst beobachteten Akkulturationsmomenten.

Das Zivilisationsgefälle kann in Reiseerfahrungen ganz allgemein zum Anlass werden, die eigene Position zu hinterfragen. SARAH LEMMEN stellte das am Beispiel von Zivilisationsdiskursen und Zivilisierungsstrategien in tschechischen Reiseberichten um 1918 heraus. Zeitgleich mit dem weltweiten Hochimperialismus seit Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt sich ein moderner Ferntourismus in außereuropäische Regionen. Er erreicht in der Zwischenkriegszeit einen ersten Höhepunkt, an dem auch Teile der tschechischen Gesellschaft teilnehmen. Vor diesem Hintergrund reflektieren tschechische Reisende ihren Platz in einem globalen Zusammenhang: als „kleine“, nicht-koloniale Nation, aber auch als ein Zentrum der europäischen Moderne. Die Vorstellungen von „Zivilisation/Zivilisiertheit“ werden dabei in Reiseberichten zwischen 1890 und den 1930er-Jahren im Zusammenhang mit verschiedenen nationalen Verortungsstrategien diskutiert: Die Selbst- und Fremdzuschreibungen fallen dementsprechend unterschiedlich aus, je nachdem, ob Zivilisation als „europäisch“, „modern“ oder „tschechisch“ interpretiert wird. Einmal lässt der „Unzivilisierte“ – als der explizit „Andere“ – den tschechischen Reisenden als zivilisiert erscheinen, dann fungiert er wieder als Vorbild für die Befreiung von (sozialen oder materiellen) Zwängen. Entsprechend deutlich werden die Grenzen der Zivilisation in den Reiseberichten gezeichnet, nur um sie dann immer wieder mutwillig zu überschreiten.

Ein äußerstes Extrem einer Tendenz, diese Dialektik von Eigenem und Fremdem zu verkennen, sind dabei die Stereotype eines extremen Orientalismus. GÁBOR PUSZTAI führte ihn und seine Folgen an den Dokumenten zweier Reisen vor: Die zwei Ungarn István Radnai und László Székely brechen im Frühling 1914 in der Hoffnung auf eine bessere Zukunft zur damals niederländischen Kolonie Sumatra auf. Im Tagebuch Radnais und in den zwei Büchern und Erzählungen Székelys wird nachvollziehbar, wie die beiden in Stereotypen jeweils eine starre Dichotomie von Eigenem und Fremden konstruieren. In der kolonialen Realität wendet sich diese Konstruktion gegen sie und lässt sie scheitern, Radnai nach wenigen Wochen, Székely während eines Aufenthalts von sechzehn Jahren.

Ausgewählte Beiträge dieser Tagung sind 2014 im Band ›Reisen über Grenzen in Zentraleuropa‹ im Wiener Verlag Praesens erschienen, ebenda auch die vorhergehenden Bände ›Gedächtnis und Erinnerung in Zentraleuropa‹ und ›Mehrsprachigkeit in Zentraleuropa‹. Die nächste Tagung des Komitees findet vom 11. bis 13. September 2014 in der Budapester Széchény-Nationalbibliothek statt und diskutiert „Zentraleuropa und Konzepte einer ‚kleinen‘, ‚minoritären‘ und ‚marginalen‘ Literatur“.

Christoph Leitgeb (Wien)